VELFLIN

OSNOVNI POJMOVI ISTORIJE UMETNOSTI

HAJNRIH VELFLIN:

OSNOVNI POJMOVI IZ ISTORIJE UMETNOSTI

Naslov originala:

Heinrich Wölfflin
KUNSTGESCHICHTLICHE GRUNDBEGRIFFE
Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst

Prevela sa njemačkog:
MARIJA ĐORĐEVIĆ

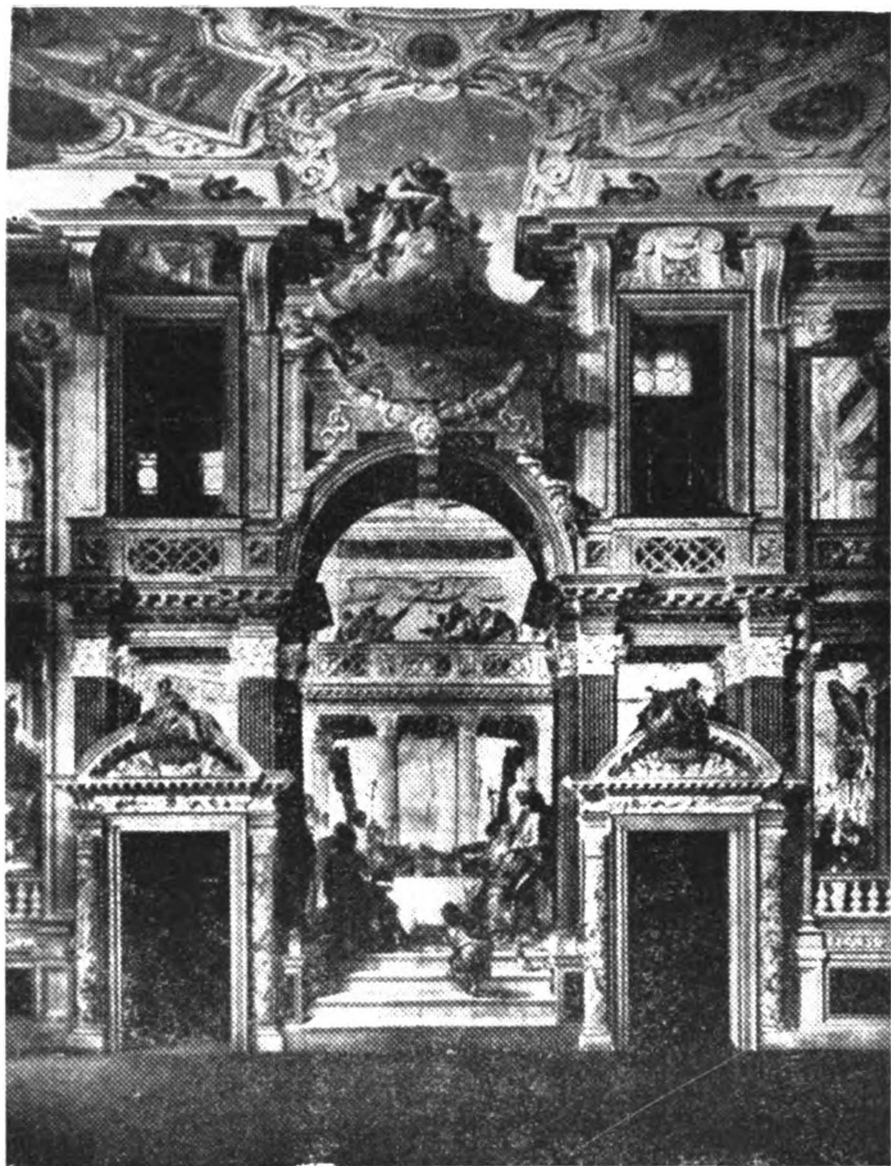
HAJNRIH VELFLIN

OSNOVNI POJMOVI
IZ
ISTORIJE UMETNOSTI

PROBLEM RAZVITKA STILA U NOVIJOJ UMETNOSTI



IZDAVAČKO PREDUZEĆE
»VESELIN MASLEŠA«
SARAJEVO — 1958



Venecija, Palata Labija (Đ. B. Tjepolo). Uz gl. I i II

PREDGOVOR ŠESTOM IZDANJU

Knjiga koja se prvi put pojavila 1915 izdaje se sada šesti put u neizmenjenom obliku. Ali namesto dugih predgovora ranijih izdanja daje se ovde samo nekoliko rečenica. Ono što bi stari tekst moralo da prati, da ga objašnjava i proširuje, postepeno je naraslo do tolikog obima da se može smestiti samo u zasebnu drugu knjigu.

Za opštu orijentaciju neka posluži sledeće. »Osnovni pojmovi« su nastali iz potrebe da se umetničko-istoriskoj karakteristici da čvršća osnova; ne sudu vrednosti — o tome ovde uopšte nije reč — nego karakteristici stila. Za tu karakteristiku je od najvećeg interesa da se pre svega upozna oblik obrazovanja pretstavljanja kome se u pojedinačnom slučaju suprotstavlja karakteristika stila. (Bolje je da se govori o oblicima *pretstavljanja* nego o oblicima *gledanja.)* Razume se samo po sebi da oblik očiglednog pretstavljanja nije nešto spoljašnje, nego nešto što ima određen značaj za sadržinu pretstavljanja, pa je utoliko istorija ovih očiglednih pojmova skoro i duhovna istorija.

Način gledanja, ili recimo dakle očiglednog pretstavljanja, nije od samog početka i svuda isti, nego ima, kao i sve živo, svoj razvitak. Ima stupnjeva pretstavljanja sa kojima istoričar umetnosti mora da računa. Nama su poznati starinsko »nezreli« načini gledanja, kao što s druge strane govorimo o »cvetnim« i »poznim« umetničkim periodima. Arhajska grčka umetnost ili stil starih skulptura portala u Šartru, ne smeju se tumačiti tako kao da su to predmeti izrađeni danas. Umesto da se pita: »Kako ova umetnička dela deluju na mene (modernog čoveka)?«, pa da im prema tome određuje sadržaj istraživanja, istoričar mora sebi da predoči kakav je izbor oblikovnih mogućnosti to doba uopšte imalo. A ovo onda dovodi do bitno drukčijeg tumačenja.

Razvojna linija očiglednog pretstavljanja data je, da se poslužimo jednim Lajbnicovim izrazom, »virtuelno«, ali u stvarnosti istorije koja se doživljava trpi ta linija najraznovrsnija prelamanja, kočenja, preinačavanja. Knjiga koja je pred nama nema cilj da nam pruži izvod iz istorije, nego pokušava da postavi merila po kojima se istoriske promene (i nacionalni tipovi) mogu što tačnije odrediti.

Pritom naše formulisanje pojmova odgovara jedino razvitku novijeg doba. Za druge periode moraju se ti pojmovi tek da modificiraju. Ali se šema pokazala upotrebljivom sve do u oblasti japanske i staronordiske umetnosti.

Prigovor da se prihvatanjem »zakonitog« razvitka pretstavljanja poništava značaj umetničkog individualiteta je detinjast prigovor. Kao što je telo građeno prema opštim zakonima, bez uštrba po indi-

vidualnu formu, isto tako i zakonitost duhovne strukture čovekove ne stoji u suprotnosti sa slobodom. A kad se kaže da je čovek uvek zacelo video onako kako je hteo da vidi, onda je to nešto što se samo po sebi razume. Reč je samo o tome u kojoj meri ovo čovekovo htenje podleže izvesnoj nužnosti. No to pitanje svakako vodi iznad umetničkog u celokupan kompleks istoriskog života, šta više konačno u metafizičko.

Dalji problem koji je u ovoj knjizi samo nagovešten a ne i razrađen, je problem periodiciteta i kontinuiteta. Sigurno je da se u istoriji nikad ne vraćamo na istu tačku, ali je isto tako sigurno da se, u granicama celokupnog razvitka, mogu razlikovati pojedinačna u sebi zatvorena razvića i da linija razvitka u ovim periodama pokazuje izvestan paralelitet. U našem pitanju, u kome se analizira samo razvitak stila novijeg doba, problem periodiciteta ne igra nikakvu ulogu. Inače problem je važan, pa ga, naravno, nije moguće obraditi samo sa čisto umetničko-istoriskog stanovišta.

Koliko su stari rezultati gledanja prihvaćeni u novom stilskom periodu i kako se trajan razvitak meša sa posebnim razvićima, mora se objasniti tek pojedinačnim istraživanjima. Pri tom dolazimo do jedinstava sasvim različitog stepena. Arhitektura Gotike može se uzeti kao jedinstvo, ali i ukupnost nordisko-srednjevekovnog razvitka stila može da pretstavlja jedinstvo čiju krivulju razvitka treba da konstruišemo, a rezultati mogu da polažu pravo na podjednaku važnost. Najzad nije ni razvitak u raznim umetnostima uvek istovremen: nove primitivne pretstave u slikarstvu ili plastici mogu napr. dosta dugo da se slažu sa nekim poznim stilom u arhitekturi koji i dalje živi — pomislimo samo na venecijanski Kvatročento — dok se najzad sve ne svede na isti optički imenitelj.

I kao što veliki vremenski preseci ne pokazuju jedinstvenu sliku baš zato što je optičko osnovno raspoloženje od prirode različito kod raznih rasa, isto tako ćemo morati da se pomirimo sa činjenicom da u istom narodu — etnografski povezanom ili ne — trajno postoje, jedni pored drugih, različiti tipovi pretstavljanja. Već u Italiji ima te podvojenosti, ali se ona najočiglednije pojavljuje u Nemačkoj. Grinevald je drukčiji tip pretstavljanja nego Direr, mada su obojica savremenici. Ali se time ne sme reći da je poništeno značenje (vremenskog) razvitka: za pogled iz veće udaljenosti sjedinjuju se ova dva tipa u jedan zajednički stil, tj. prepoznaje se neposredno ono što upravo obadva vezuje kao pretstavnike njihove generacije. I baš to zajedničko pri najvećoj individualnoj raznolikosti treba ovde pojmovno da se shvati.

Ni najoriginalnija obdarenost ne može da prevaziđe granice koje su joj postavljene datumom rođenja. Nije sve u svim vremenima moguće, i izvesne misli mogu da se misle tek na izvesnim stupnjevima razvitka.

Minhen, ujesen 1922

KRATAK PREDGOVOR OSMOM IZDANJU

U ovom izdanju dodat je starom tekstu samo pogovor koji sadrži jednu »reviziju«. Ona je napisana 1933 a pojavila se prvi put u časopisu »Logos«. Ali njeno pravo mesto, ako treba da je od koristi, svakako je u samoj knjizi koju ona u bitnim tačkama čini prihvatljivijom i razumljivijom. Naravno, ako je pisac već ranije smatrao poželjnim zasebnu drugu knjigu kao dopunu, ta želja postoji i dalje. Kratak pogovor ne može da zameni ono što nedostaje. Nažalost se još uvek nije stekla završna forma za sve razgranatiju temu opšte istorije gledanja i pretstavljanja (istorije uobličavanja).

Delimično pitanje o nacionalnoj različitosti osećanja forme obradio sam u knjizi »Italija i nemačko osećanje forme«. (1931). Poslednja načelna razlaganja o razvitku oblika nalaze se u mojim »Mislima u vezi sa istorijom umetnosti« (1940).

Cirih, januar 1943

PRIMEDBA UZ JEDANAESTO IZDANJE

Kao i prethodno, deseto, oslanja se i ovo jedanaesto izdanje, tekstuelno, na poslednje izdanje koje je Hajnrih Velflin još lično redigovao godine 1943 (osmo izdanje), dok su slike delimično date prema novim uzorima i u većem formatu.

Bazel, ujesen 1956 Izdavač



Van Gojen: Predeo sa rekom

UVOD

1. Dvostruki koren stila

Ludvig Rihter, u svojim uspomenama iz života, priča kako je jednom, kao mlad čovek sa još tri druga, pokušao u Tivoliju da slika jedan isečak predela. Sva četvorica su bili čvrsto odlučili da u slikanju ni za dlaku ne otstupe od prirode. I mada je model bio isti i svaki se sa svojim dobrim talentom pridržavao onoga što su njegove oči videle, nastale su ipak četiri različite slike, tako međusobno različite kao što su bile različite ličnosti četvorice slikara. Iz toga je onda pisac izveo zaključak da nema objektivnog gledanja, i da se oblik i boja, prema temperamentu, uvek različito shvataju.

Za istoričara umetnosti u ovoj konstataciji nema ništa što bi trebalo da nas čudi. Odavno se već računa s tim da svaki slikar »svojom krvlju« slika. Sva razlikovanja pojedinih majstora i njihove »ruke«, počiva na tome što se priznaju takvi različiti tipovi individualnog uobličavanja. Pri istoj orijentaciji ukusa (nama bi ona tri Tivoli-predela najpre izgledala prilično jednaka, naime nazarenski[1]) imaće jedna linija više uglastiji a druga više okruglastiji karakter;

[1]) Umetnička grupa novijeg nemačkog slikarstva koja se u formi i osećanju vezala za italijansku umetnost pre Rafaela i pod Overbekom osnovala u Rimu (1812) umetničko bratstvo »Nazarećana«. — Prim. prev.



Botičeli: Venera (isečak)

jedna će se osećati više sputana i spora, druga će izgledati više tečna i nadiruća u pokretu. I kako su proporcije, čas vitkije, čas šire, tako se i telesno modelovanje jednome prikazuje puno i sočno, dok ista ispupčenja i udubljenja drugi vide mnogo uzdržljivije i znatno oskudnije. A tako je i sa svetlošću i sa bojom. Ni najpoštenija namera da se tačno posmatra ne može da spreči da se neka boja jedanput shvati toplije a drugi put hladnije, da neka senka izgleda čas mekša, čas tvrđa, svetlosni fenomen čas bojažljiviji, čas življi i razigraniji.

Ako se prikazuje zajednički model prirode, onda se ovi *individualni* stilovi, naravno, još jasnije razilaze. Botičeli i Lorenco di Kredi su vremenski i plemenski srodni umetnici. Obojica su Florentinci poznijeg Kvatročenta, ali kad Botičeli* crta žensko telo, onda je ono po rastu i shvatanju oblika nešto što je samo njemu svojstveno i što se od svakog akta Lorenca* tako načelno i nesumnjivo razlikuje kao hrast od lipe. U Botičelijevoj neobuzdanoj umetnosti igre linija, svaki oblik dobija osobeni nerv i aktivnost. Za Lorenca koji obazrivo modeluje, prizor se bitno iscrpljuje u utisku pojave koja miruje. Ništa poučnije nego da se ovde-onde posmatra slično povijena ruka. Oštrina lakta, nesputani potez podlaktice, pa onda kako se prsti na grudima radijantno rastavljaju, svaka linija puna snage, to je Botičeli. Kredi, naprotiv, deluje mnogo manje moćno. Iako vrlo ubedljivo modeluje, tj. sa osećanjem volumena, Kredi ipak nema Botičelijev oblik, nema onu udarnu silu njegove konture. To je razlika temperamenta koja se svuda jasno vidi, bez obzira da li upoređujemo celinu ili pojedine delove. U crtanju jedne jedine nozdrve morala bi se raspoznati suština karaktera stila.

Krediju uvek pozira određena osoba, što kod Botičelija nije slučaj; pa ipak nije teško raspoznati kako je shvatanje forme kod obojice vezano sa određenom pretstavom o lepom liku i lepom pokretu. I kad se Botičeli u vitkom uznošenju figure potpuno prepušta

*) Zvezdice u tekstu pomenutih umetnika i njihovih dela upućuju na reprodukcije u knjizi.

svom idealu forme, osećamo kod Kredija da mu stvarnost nije smetala da *svoju* prirodu izrazi u pokretu i meri forme.

Psihologu oblika ove epohe naročito bogat prinos pružaju stilizovani nabori. Sa srazmerno malo elemenata stvorena je ovde ogromna raznoobraznost snažno diferenciranog individualnog izraza.

Stotinama slikara prikazivalo je Mariju kad sedi sa naborima koji se sležu među kolenima i svaki put se našao oblik iza koga stoji čitav čovek. I u slikarskom stilu holandskih ateljeskih slikara 17 veka, a ne samo u velikim linijama italijanske renesansne umetnosti, draperija ima isti psihološki značaj.



Kredi: Venera

Terborh* je, kao što je poznato, naročito rado i dobro slikao atlas. Čoveku se čini da ta otmena materija ne može drukčije da izgleda nego onako kako se ovde pojavljuje, pa ipak nam to samo otmenost slikareva govori o njenim oblicima. I već je Metsu* video bitno drukčije fenomen ovih uobličavanja nabora: tkanina se oseća više po težini, više kao nešto što teško pada, što se teško nabira, rub ima manje finoće, pojedinim prevojima nabora nedostaje elegancija a nizanju nabora prijatna nemarnost, brio je iščezao. To je još uvek atlas koji je slikao majstor, ali gledana pored Terborhove Metsuova materija deluje gotovo prigušeno.

To na našoj slici nije samo slučaj rđavog raspoloženja: prizor se ponavlja, i toliko je tipičan da možemo produžiti sa istim pojmovima i kad pređemo na analizu figure i poredak figura. Koliko je fino osećana u zglavku i pokretu, otkrivena ruka žene koja svira kod Terborha, a koliko teže deluje ta forma kod Metsu-a, ne zato što bi bila lošije crtana, nego što je drukčije osećana. Grupa kod Terborha je građena sa lakoćom a figure zadržavaju mnogo prozračnosti; Mestu daje sve masivno i zbijeno. Gomilanje, kao što je skupljeni debeli stoni pokrivač sa priborom za pisanje na njemu, jedva bi se mogao naći kod Terborha.

I tako možemo da produžimo. Pa ako se na našem klišeu ne može ništa više da oseti od lebdeće lakoće Terborhove slikarske skale, ipak ritam formi celoga govori još razumljivijim jezikom, te neće biti potrebno nikakvo naročito ubeđivanje da se, u načinu



Terborh: Domaći koncert

kako se delovi međusobno drže u napetosti, prepozna umetnost koja je sa umetnošću crtanja nabora unutrašnje srodna.

Problem ostaje identičan sa drvećem pejzažista: jedna grana, fragmenat jedne grane — i već možemo reći da li je autor Hobema ili Rojsdal, ne po pojedinačnim spoljašnjim obeležjima, ne po »maniru«, nego po tome što ono što je bitno u osećanju forme postoji već u najmanjem deliću. Drveće Hobeme*, i tamo gde slika iste vrste koje i Rojsdal, izgledaće uvek lakše, ono je rastresitije u konturama i stoji svetlije u prostoru. Rojsdalov ozbiljniji način opterećuje hod linije osobenom silovitom težinom, on voli lagan uspon i pad siluete, on kompaktnije vezuje mase lišća, za njega je iznad svega karakte-



Metsu: Čas muzike

ristično kako na svojim slikama ne dopušta da se pojedinačne forme odvoje jedne od drugih, nego ostvaruje čvrsto zalaženje jednih u druge. Jedno stablo se retko kad slobodno konturira prema nebu. Zamorno deluje njegova isprekidanost horizonta i tmurno dodirivanje stabla sa obrisima brega. Hobema, obrnuto, voli ljupko razigranu



Hobema: Predeo sa mlinom

liniju, osvetljenu masu, izdeljen teren, dražesne isečke i poglede: svaki deo postaje sličica u slici.

Postajući sve osetljiviji moramo na taj način pokušati da otkrijemo vezu pojedinačnog sa celinom, da bismo došli do određivanja individualnih tipova stila, ne samo u crtačkoj formi, nego i u upotrebi svetlosti i boje. Pojmićemo kako se određeno shvatanje oblika nužno vezuje sa određenom obojenošću, pa ćemo postepeno naučiti da shvatimo ceo kompleks ličnih obeležja stila kao izraz određenog temperamenta. Deskriptivna istorija umetnosti ovde ima još mnogo da uradi.

Ali tok razvitka umetnosti ne raspada se u same pojedinačne tačke: individue se svrstavaju u veće grupe. Botičeli i Lorenco di Kredi, različiti među sobom, ipak su slični kao Florentinci, nasuprot svakom Venecijancu, a Hobema i Rojsdal ma koliko da se razilaze, postaju odmah istovetni čim se njima, Holanđanima, stavi nasuprot jedan Flamanac kao što je Rubens. To znači: pored ličnog stila stupa *stil škole, zemlje, rase.*

Holandski način učinićemo jasnim suprotstavljajući ga flamanskoj umetnosti. Ravan predeo livada pored Antverpena ne pruža po sebi drugu sliku sem holandskih pašnjaka kojima su domaći slikari dali izraz najmirnije rasprostrtosti. Ali kada Rubens* obrađuje ove motive, onda izgleda kao da je to sasvim drugi predmet: zemlji-



Rojsdal: Lov

šte se izvija u talasima punim zamaha, stabla drveća viju se strastveno uvis a njihove krune su u tolikoj meri obrađene kao zatvorene mase, da Rojsdal* i Hobema* pored njega izgledaju podjednako krajnje fini siluetičari. Tu vidimo holandsku suptilnost pored flamanske masivnosti. Upoređen sa energijom kretanja Rubensovog crteža, svaki holandski oblik deluje mirno, ravnodušno, bilo da se radi o usponu jednog brežuljka ili o načinu kako se izvija cvetna latica. Nijedno holandsko stablo nema patos flamanskog pokreta, pa čak i moćni Rojsdalovi hrastovi izgledaju nežno raščlanjeni pored Rubensovog drveća. Rubens ide sa horizontom visoko gore i sliku čini teškom na taj način što je opterećuje sa mnogo materije. Kod Holanđana je odnos neba i zemlje iz osnova drukčiji: horizont je nizak pa se dešava da je četiri petine slike oslobođeno za vazduh.

To su opažanja koja, naravno, dobijaju vrednost tek onda kada se mogu uopštiti. Finoću holandskih predela moramo da vezujemo sa srodnim fenomenima i da ih pratimo do u oblast tektonike. Uslojavanje jednog zida od opeke ili preplet neke kotarice osećali su se u Holandiji na isto tako osoben način kao i lišće drveća. Karakteristično je da ne samo jedan tanani slikar kao što je Dau, nego i jedan pripovedač kao što je Jan Sten, usred najneobuzdanije scene nalaze

vremena za precizan crtež prepleta kotarice. A u mreži linija belo popunjenih fuga neke zgrade od opeka, ili u konfiguracijama brižljivo polaganih kamenova pločanika, u svim tim sitnim šarama, uživali su na sasvim naročit način arhitektoni slikari. Ali za stvarnu holandsku arhitekturu moći će se reći da je kamen, izgleda, dobio naročitu specifičnu lakoću. Tipična građevina kao što je amsterdamska većnica izbegava sve što bi u smislu flamanske fantazije pojavu velike kamene mase moglo da sabije u teško.

Svuda gde se ukus forme neposredno dodiruje sa duhovno-moralnim momentima nailazimo na osnove nacionalnog osećanja. Biće to zahvalan zadatak istorije umetnosti kad se bude sistematski prihvatila ovih pitanja psihologije forme. Sve je međusobno povezano. Mirne situacije holandskih slika s figurama stvaraju osnovu i za pojave arhitektonskog sveta. Ali ako uzmemo Rembranta i njegovo osećanje za život svetlosti, osećanje koje se, izmičući svakom čvrstom obliku, tajanstveno kreće u neograničenim prostorima, lako bi nas moglo zavesti da posmatranje uopšte proširimo u analizu germanskog načina u suprotnosti prema romanskom načinu.

Problem se već račva. Iako se u 17 veku holandsko i flamansko biće vrlo jasno odvajaju jedno od drugog, ipak se ne može bez daljeg jedan pojedinačan umetnički period da upotrebi za opšte prosuđivanje o nacionalnom tipu. Različita vremena donose različitu umetnost. Karakter vremena ukršta se sa karakterom naroda. Mora se najpre utvrditi koliko neki stil sadrži opštih crta pre nego što se o njemu može da govori kao o osobenom nacionalnom stilu. Ma koliko nam Rubens izgledao dominantan u svojoj zemlji i ma koliko snaga bilo usmereno ka njegovom polu, ipak se ne može dopustiti da je on u istoj meri bio izraz »trajnog« narodnog karaktera kao što se to može reći o holandskoj umetnosti njegovoga doba. Pečat vremena kod njega je izrazitiji. Jedna naročita kulturna struja, osećanje romanskog Baroka, snažno uslovljava njegov stil, i tako nas on, više nego »bezvremenski« Holanđani, potstiče da sebi stvorimo pretstavu o onome što se mora označiti imenom *stil vremena.*

Tu pretstavu stičemo najbolje u Italiji, jer se tu razvitak izvršio nezavisno od uticaja spolja, i ono što je bitno u italijanskom karakteru ostaje, pri svoj promeni, vrlo jasno uočljivo. Promena stila od Renesansa ka Baroku školski je primer za to kako novi duh vremena iznuđava za sebe i nov oblik.

Time stupamo na puteve po kojima se mnogo gazilo. Ništa nije bliže istoriji umetnosti nego da sa kulturnim epohama postavi paralelno stilske epohe. Stubovi i lukovi cvetnog Renesansa govore tako razumljivo o duhu vremena kao i Rafaelove figure, a jedna barokna arhitektura ne daje ništa manje jasnu pretstavu o promeni ideala nego upoređivanje širokog zamaha Gvida Renija sa plemenitom svečanošću i veličinom Sikstinske Madone.

Neka nam je dozvoljeno da ovoga puta ostanemo isključivo na tlu arhitektonskom. Centralni pojam italijanskog Renesansa je pojam savršene proporcije. U figuri i u građevini ovo je doba pokušalo da stekne sliku savršenstva koje leži u sebi samom. Svaka forma



Rubens: Predeo sa stokom

dovedena je do završenog bitisanja, slobodna u člancima; sve sami delovi koji dišu sopstvenim dahom. Stub, isečak površine na zidu, volumen pojedinog dela prostora isto kao i prostorna celina, mase celokupne građevine — sve su to tvorevine koje pomažu čoveku da nađe unutrašnje smiren život koji je, iako prevazilazi ljudsku meru, još uvek pristupačan fantaziji. Sa beskrajnim uživanjem oseća duša ovu umetnost kao sliku uzvišenog slobodnog života u kome joj je dozvoljeno da učestvuje.

Barok se služi istim sistemom oblika, ali više ne daje ono što je završeno i savršeno, nego ono što je u pokretu i nastajanju. Ne ono što je ograničeno i shvatljivo, nego ono što je neograničeno i kolosalno. Ideal lepe proporcije iščezava, interes se ne vezuje za postojanje, nego za zbivanje. Mase dolaze u kretanje, teške, mutno raščlanjene. Arhitektura prestaje biti — što je u Renesansu bila u najvišem stepenu — umetnost organa, a raščlanjavanje građevinskog organizma, koje je nekad bilo dovedeno do utiska najveće slobode, ustupa mesto zgrudvavanju delova bez istinske celovitosti.

Ova analiza svakako nije iscrpna, ali ona može da bude dovoljna da pokaže u kojoj su meri stilovi izraz vremena. Iz umetnosti italijanskog Baroka jasno govori novi životni ideal, a što smo mi arhitekturu stavili napred, to je stoga što ona daje najupečatljivije ovaploćenje toga ideala. Savremeni slikari i vajari na svome jeziku ipak govore to isto, te će onaj koji psihičke osnove promene stila želi da dovede do pojmova kod ovih verovatno brže da sazna odlučujuću reč nego kod arhitekata. Odnos individue prema svetu izmenio se,

stvorilo se novo carstvo osećanja, duša stremi za razrešenjima u uzvišenosti prevelikog i beskrajnog. »Afekat i kretanje po svaku cenu«, tako daje Čičerone u najkraćoj formuli karakteristiku ove umetnosti.

Mi smo skiciranjem tri primera: individualnog stila, narodnog stila i stila vremena, ilustrovali ciljeve jedne istorije umetnosti koja stil u prvom redu shvata kao izraz, kao izraz raspoloženja vremena i naroda i izraz ličnog temperamenta. Očigledno je da time nije dotaknut umetnički kvalitet stvaranja. Temperamenat svakako ne stvara umetničko delo, ali je on ono što se može nazvati materijalnim delom stilova, u onom širem smislu koji obuhvata i naročiti ideal lepote (pojedinca i celine). Radovi ove vrste u istoriji umetnosti još su daleko od stepena savršenstva koji bi mogli da imaju. Zadatak je primamljiv i zahvalan.

Umetnike, naravno, nije lako zainteresovati za istoriska pitanja stila. Oni posmatraju umetničko delo isključivo sa gledišta kvaliteta: da li je dobro? da li je celina? je li u njemu priroda snažno i jasno pretstavljena? Sve ostalo im je više ili manje ravnodušno. Treba čitati šta Hans fon Mare piše o sebi. On veli da sve više teži da ne vodi računa o raznim školama i ličnostima, samo da bi zadržao u oku rešenje umetničkog zadatka koji je na kraju krajeva isti za Mikelanđela kao i za Bartolomeusa van der Helsta. Istoričari umetnosti koji, obrnuto, polaze od različitosti pojava, morali su stalno da podnose ruganja umetnika koji su govorili: istoričari su sporednu stvar učinili glavnom; baš zato što su hteli umetnost da razumeju samo kao izraz, oni su se držali upravo neumetničkih strana u čoveku. Može se, kažu umetnici, analizirati temperamenat jednog umetnika, ali se time nije objasnilo zašto je nastalo umetničko delo, a dokazivanje razlika između Rafaela i Rembranta u stvari je samo obilaženje oko glavnog problema, jer nije reč o tome da se pokaže u čemu se njih dvojica razlikuju, nego kako su obojica na različitim putevima stvorili isto, naime veliku umetnost.

Ovde jedva da je potrebno da zastupamo istoričare umetnosti i branimo njihov rad pred jednom skeptičnom publikom. Koliko je za umetnika prirodno stanovište da stavlja u prvi plan ono što je opšte zakonito, toliko se onome koji posmatra istoriski ne sme zameriti na njegovom interesovanju za raznolikost forme pod kojom nastupa umetnost. Prema tome, ostaje problem koji se ne sme potcenjivati, da se otkriju uslovi koji kao materijalna potka — pa nazvali ih mi temperamenat, ili duh vremena, ili rasni karakter — formiraju stil individua, epoha, naroda.

Ali samo sa analizom kvaliteta i izraza stanje stvari uopšte još nije iscrpljeno. Ovome se pridružuje treće — i time smo dospeli do odlučujuće tačke ovoga istraživanja —: način prikazivanja kao takav. Svaki umetnik nalazi određene »optičke« mogućnosti za koje je vezan. Nije sve u svim vremenima moguće. Vizuelno doživljavanje po sebi ima svoju istoriju i otkrivanje njegovih »optičkih slojeva« mora se smatrati najelementarnijim zadatkom istorije umetnosti.

Pokušajmo da budemo jasniji na primerima. Jedva da postoje dva umetnika koji, mada savremenici, po svome temperamentu stoje udaljenije jedan od drugoga nego što su italijanski majstor Baroka Bernini i holandski slikar Terborh. Neuporedivi kao ljudi, neuporediva i njihova dela. Pred burnim figurama Berninijevim neće niko misliti na tihe, fine sličice Terborhove. Pa ipak: ko bi, recimo, upoređivao crteže ta dva majstora i sravnjivao ono što je kod oba opšte, morao bi priznati da među njima postoji potpuna srodnost. I u jednom i u drugom slučaju imamo manir gledanja u mrljama umesto u linijama. To je ono što mi nazivamo slikarskim a što je obeležje 17 stoleća prema 16 stoleću. Mi ovde, dakle, nailazimo na jedan način gledanja u kom mogu da učestvuju najheterogeniji umetnici, jer on očigledno ne obavezuje na određen izraz. Umetniku kao što je Bernini, nesumnjivo je bio potreban slikarski stil da bi kazao ono što ima da kaže. Prema tome, apsurdno je pitati kako bi se on izrazio u linearnom stilu 16 stoleća. Ovde se očigledno radi o bitno drugim pojmovima, a ne o onima o kojima se recimo govori kad je reč o razmahu baroknog tretiranja mase u suprotnosti prema miru i uzdržanosti cvetnog Renesansa. Veća ili manja uznemirenost su izražajni momenti koji se mogu meriti jedinstvenim merilom. Ali slikarsko i linearno su dva različita jezika na kojima se može reći sve što se hoće, iako svaki u određenom smeru razvija svoju snagu i po naročitosti svoje orijentacije postaje očigledan.

Drugi primer. Možemo da analiziramo Rafaelovu liniju s obzirom na izraz, da opišemo njen veliki plemeniti hod nasuprot manje pokretnoj kvatročentističkoj konturi. Možemo u potezu Đorđonove Venere da osetimo susedstvo Sikstinske Madone, da, zahvatajući u plastiku, recimo na Sansovinovom Bakhusu sa visoko podignutim sudom, pokažemo novu veoma izduženu liniju, i niko nam ne može osporiti ako u ovom davanju forme nazremo dah novog osećanja 16 veka. Nije nikakvo spoljašnje istoriziranje ako se forma i duh na ovaj način povezuju. Ali fenomen ima još i drugu stranu. Onaj koji objašnjava veliku liniju nije još objasnio liniju po sebi. Nikako nije samo po sebi razumljivo što su Rafaelo i Đorđone i Sansovino tražili u liniji izraz i lepotu forme. Opet je reč o internacionalnim povezanostima. Ista epoha je i za sever epoha linije, i dva umetnika koji zacelo kao ličnosti imaju malo srodnosti, Mikelanđelo i mlađi Hans Holbajn, jednaki su u tome što zastupaju tip sasvim strogog linearnog crteža. Drugim rečima, u istoriji stila može se otkriti jedan donji sloj pojmova koji se odnose na pretstavljanje kao takvo, i može se sačiniti jedna istorija razvitka zapadnog načina gledanja. Za tu istoriju različitost individualnog i nacionalnog karaktera više nije od velikog značaja. Izneti ovaj unutrašnji optički razvitak, svakako nije sasvim lako, jer se mogućnosti pretstavljanja nekog doba nikada ne pokazuju u apstraktnoj čistoti, nego su, kao što je i prirodno, uvek vezane za izvestan izražajni sadržaj, i posmatrač je onda većinom sklon da u izrazu traži objašnjenje za celu pojavu.

Kada Rafael izvodi svoju arhitekturu slike i sa strogom zakonitošću uspeva u neverovatnoj meri da dobije utisak ozbiljnosti i

dostojanstva, možemo i za to u njegovim naročitim zadacima da nađemo potstrek i cilj. Pa ipak ne treba Rafaelovu »tektoniku« staviti potpuno na račun namere za stvaranjem raspoloženja. U pitanju je štaviše forma pretstavljanja njegovoga vremena koju je on samo na naročiti način usavršio i stavio u službu svojim ciljevima. Sličnih ambicija bilo je i docnije, ali se nije moglo posegnuti natrag za Rafaelovim šemama. Francuski klasicizam 17 veka počiva na drugoj »optičkoj« osnovi te je stoga pri sličnoj nameri nužno dospeo do drugih rezultata. Ko sve dovodi u vezu sa izrazom, čini pogrešnu pretpostavku da je svako raspoloženje uvek raspolagalo istim izražajnim sredstvima.

I kada se govori o napretku u imitativnom, o tome šta je jedno doba donelo od novih prirodnih pojava, onda je i to nešto materijalno što je vezano za primarno date forme pretstavljanja. Opažanja 17 veka ne unose se jednostavno u tkivo činkvečentističke umetnosti, celokupna podloga postala je druga. Pogreška je što se u pisanju istorije umetnosti tako nepromišljeno operiše nemoćnim pojmom podražavanja prirode. Kao da se radi o istovrsnom procesu sve većeg savršenstva. Svekoliki porast »predanosti prirodi« ne objašnjava način kako se jedan predeo Rojsdala razlikuje od predela Patinira, a »uznapredovalo savlađivanje stvarnog« još ne objašnjava suprotnost između jedne glave Fransa Halsa i jedne glave Albrehta Direra. Materijalno-imitativni sadržaj može po sebi da bude još toliko različit, odlučujuće ostaje da shvatanje, u jednom i drugom slučaju, ima kao osnovu drugu »optičku« šemu, ali šemu koja je mnogo dublje ukotvljena nego samo u imitativnim problemima razvitka. Ona uslovljava pojavu arhitekture isto tako kao i pojavu likovne umetnosti, i jedna rimska barokna fasada ima isti optički imenitelj kao jedan Van Gojenov predeo.

2. *Najopštije forme pretstavljanja*

Izlaganjem ovih najopštijih formi pretstavljanja bavi se naše delo. Ono ne analizira lepotu Leonardovu ili Direrovu, nego elemenat u kome je ova lepota dobila oblik. Ono ne analizira pretstavljanje prirode prema njenom imitativnom sadržaju, ni to kako se, recimo, naturalizam 16 veka razlikuje od naturalizma 17 veka, nego način shvatanja koji je u raznim vekovima bio osnov likovnim umetnostima.

Pokušaćemo u oblasti novije umetnosti da izdvojimo ove osnovne oblike. Sledovanje perioda označava se imenima Renesans — cvetni Renesans — Barok. Ta imena kazuju malo, ali njihova primena na Jug i Sever nužno vodi nesporazumima. Ipak se ova imena sada teško mogu potisnuti. Na nesreću još i metaforska analogija: rani — cvetni — dekadentni, igra zastranjujuću sporednu ulogu. Ako između 15 i 16 veka stvarno postoji kvalitativna razlika, pošto je 15 vek tek malo po malo radom morao da stiče saznanja dejstava kojima je 16 vek slobodno raspolagao, ipak se (klasična) umetnost Činkvečenta

i (barokna) umetnost Seičenta po vrednosti nalaze na istoj liniji. Reč klasična ne označava ovde sud vrednosti, jer postoji i klasicitet Baroka. Barok nije ni pad ni uspon klasične umetnosti, nego je potpuno druga umetnost. Zapadni razvitak novijeg vremena ne može se svesti na šemu jednostavne krivulje sa usponom, vrhuncem i padom. On ima dva vrhunca. Svoje simpatije možemo da poklonimo jednom ili drugom: na svaki način moramo biti svesni da pri tome proizvoljno sudimo, kao što proizvoljno sudimo kad kažemo da ruža doživljava svoj vrhunac u obrazovanju cveta a jabuka u obrazovanju ploda.

U interesu jednostavnosti moramo zadržati za sebe slobodu da o 16 i 17 veku govorimo kao o jedinstvu stila iako ove epohe ne znače homogenu produkciju, i mada su se, naročito crte seičentističke fizionomije, počele da obrazuju mnogo pre godine 1600, kao što su, s druge strane, znatno uslovljavale izgled 18 veka. Naša namera ide za tim da uporedi tip sa tipom, gotovo sa gotovim. Naravno, u strogom smislu ne postoji »gotovo«. Sve istorisko podleže stalnoj promeni, zato različitosti treba da iskoristimo i pustimo da govore jedna drugoj kao kontrasti, ako ne želimo da nam ceo razvitak promakne kroz prste. Stupnjevi koji prethode cvetnom Renesansu ne smeju se ignorisati iako pretstavljaju starodrevnu umetnost primitivnih za koju još ne postoji sigurna likovna forma. No izlaganje pojedinih prelaza koji od stila 16 veka vode ka stilu 17 veka mora se ostaviti za specijalan istoriski spis, koji, naravno, može da ispuni svoj zadatak tek onda kada operiše sa konačno utvrđenim pojmovima.

Ako se ne varamo, razvitak se može, u provizornom formulisanju, svesti na sledećih pet pojmovnih parova.

1 — Razvitak od linearnog ka slikarskom, tj. usavršavanje linije kao smernice i vodiča oka i postepeno obezvređivanje linije. Opštije rečeno: shvatanje tela prema njihovom opipljivom karakteru — u konturama i površinama — s jedne strane, i s druge strane, shvatanje koje je u stanju da se prepusti prostom optičkom prividu i da se odrekne »opipljivog« crteža. U prvom slučaju naglasak pada na granice predmeta, u drugom pojava prelazi u neograničeno. Plastično gledanje u konturama izoluje predmete, dok se oni za oko koje ih gleda slikarski spajaju. U prvom slučaju interesovanje leži više u pojimanju pojedinačnih objekata kao čvrstih, uhvatljivih vrednosti, u drugom slučaju ono je više u tome da se vidljivost shvati u njenoj ukupnosti kao neodređen privid.

2 — Razvitak od površinskog ka dubinskom. Klasična umetnost dovodi delove neke celine forme do površinskog uslojavanja; barokna naglašava uzastopnost. Površina je elemenat linije, površinska uporednost je oblik najveće vidljivosti. Sa obezvređivanjem konture dolazi obezvređivanje površine, a oko vezuje predmete bitno u smislu napred i nazad. To nije kvalitativna razlika. Sa višom sposobnošću prikazivanja prostorne dubine nema ova novina direktno nikakve veze. Štaviše, ona načelno znači drugi način pretstavljanja, kao što

ni »stil površine« u našem smislu nije stil primitivne umetnosti, nego se pojavljuje tek u trenutku savlađivanja kraćenja i doživljaja utiska prostora.

3 — Razvitak od zatvorene ka otvorenoj formi. Svako umetničko delo mora da bude zatvorena celina, i nedostatak je kad se smatra da nije u sebi ograničeno. Ali interpretacija ovoga zahteva bila je tako različita u 16 i 17 veku da se nasuprot odrešenoj formi Baroka klasični sklop može označiti kao umetnost zatvorene forme uopšte. Labavljenje pravila, popuštanje tektonske strogosti ili ma kako se taj proces označio, ne znači samo povećanje draži, nego je to konzekventno sproveden, nov modus pretstavljanja, te se stoga i ovaj motiv mora primiti među osnovne forme pretstavljanja.

4 — Razvitak od mnogostrukosti ka jedinstvenosti. U sistemu nekog klasičnog sklopa zadržavaju pojedini delovi, ma koliko čvrsto bili vezani sa celim, ipak još uvek izvesnu samostalnost. Nije to samostalnost bez gospodara kao kod primitivnih umetnosti. Pojedinačno je uslovljeno od celog, pa ipak nije prestalo da bude nešto osobeno. Za posmatrača to pretpostavlja artikulisanje, napredovanje od člana do člana, što je vrlo različita operacija u poređenju sa shvatanjem celine koje je zahtevao i primenjivao 17 vek. Kod oba stila radi se o jedinstvu (nasuprot pretklasičnom dobu koje taj pojam još nije razumelo u njegovom pravom značenju), ali je u jednom slučaju jedinstvo postignuto harmonijom slobodnih delova, a u drugom skupljanjem članova u *jedan* motiv ili podređivanjem ostalih elemenata pod jedno koje bezuslovno vlada.

5 — Apsolutna i relativna jasnoća predmetnog. To je suprotnost koja se pre svega dodiruje sa suprotnošću linearnog i slikarskog: pretstavljanje predmeta kakvi jesu, uzeti pojedinačno i pristupačni plastičnom osećaju pipanja, i pretstavljanje predmeta kako se pričinjavaju, gledani u celini i više prema njihovim neplastičnim kvalitetima. Ali je to nešto naročito da je klasično doba izgradilo ideal savršene jasnosti, ideal koji je 15 vek samo neodređeno naslućivao, a 17 vek dragovoljno napustio. Nije se zbog toga zapalo u nejasnost, što je uvek neprijatan utisak, ali je jasnoća kao motiv prikazivanja prestala biti svrha sama sebi. Nije više bilo potrebno da se forma u njenoj potpunosti iznese pred oči. Bilo je dovoljno da se dadu samo bitna uporišta. Kompozicija, svetlost i boja ne nalaze se više bezuslovno u službi razjašnjavanja oblika, nego vode svoj sopstveni život. Ima slučajeva gde se takvo delimično zasenčavanje apsolutne jasnosti upotrebilo radi podizanja stepena draži, ali kao velika sveobuhvatna forma pretstavljanja ulazi »relativna jasnoća« u istoriju umetnosti tek u trenutku kada se stvarnost posmatra u smislu uopšte drukčije pojave. Nije to razlika kvaliteta kada se Barok odmetnuo od Direrovih i Rafaelovih ideala, nego naprosto drukčija orijentacija prema svetu.

3. *Imitacija i dekoracija*

Forme prikazivanja koje smo ovde opisali su tako opšte prirode da i naravi koje su daleko jedna od druge, kao što su Terborh i Bernini, — da ponovimo već upotrebljeni primer — nalaze mesta u jednom istom tipu. Zajedničnost stila ovih umetnika počiva na tome što su ljudima 17 veka bili sami po sebi razumljivi izvesni osnovni uslovi za koje je vezan utisak živoga bez određenije vrednosti izraza.

Možemo ih tretirati kao forme pretstavljanja ili kao forme posmatranja: u prvim formama se vidi priroda a u drugim pretstavlja umetnost svoje sadržaje. Ali je opasno da se govori samo o izvesnim »stanjima oka«, stanjima koja uslovljavaju shvatanje. Svako umetničko shvatanje već je organizovano prema određenim stanovištima dopadanja. Stoga naših pet pojmovnih parova imaju kako imitativno tako i dekorativno značenje. Svaka vrsta kopiranja prirode kreće se već u granicama određene dekorativne šeme. Linearan način gledanja je povezan sa izvesnom samo njemu svojstvenom pretstavom o lepoti a slikarski isto tako. Ne dešava se to samo u interesu neke nove prirodne istine kada jedna uznapredovala umetnost razrešava liniju i na njeno mesto stavlja masu u kretanju, nego takođe u interesu novog osećanja lepote. Isto tako se mora reći da pretstavljanje u tipu površine svakako odgovara izvesnom stepenu posmatranja. Ali i ovde forma pretstavljanja očigledno ima dekorativnu stranu. Šema po sebi ne daje, naravno, još ništa, ali ona sadrži mogućnost da razvije lepote poretka površina kakve dubinski stil više nema, niti hoće da ima. I tako se redom može produžiti.

Ali kako? Ako i ovi pojmovi donjeg sloja ciljaju na određenu lepotu, zar se onda nećemo vratiti na početak gde se stil shvatao kao neposredan izraz temperamenta; bilo temperamenta jednog doba ili temperamenta jednog naroda ili individue? A novo bi bilo samo to da je zasek načinjen dublje i da su fenomeni u neku ruku svedeni na veći zajednički imenitelj.

Ko tako govori, taj ne uviđa da naš dugi niz pojmova utoliko od iskona pripada drugoj vrsti ukoliko ti pojmovi u svojoj promeni imaju unutrašnju nužnost po sebi. Oni pretstavljaju racionalan psihološki proces. Tok od opipljivog, plastičnog shvatanja do čisto optički-slikarskog ima prirodnu logiku i ne bi se mogao obrnuti. Isti je slučaj i sa razvojem od tektonskog ka atektonskom, od strogo zakonitog ka slobodno zakonitom i od mnogobrojnog ka jedinstvenom.

Da upotrebimo poređenje koje se, naravno, ne bi smelo u mehaničkom smislu pogrešno tumačiti. Kamen koji se kotrlja niz padinu može u padanju da primi potpuno različita kretanja u odnosu na nagib brda, što zavisi od tvrđeg ili mekšeg zemljišta itd. Ali sve te mogućnosti podležu istom zakonu padanja. Tako u psihološkoj pri-



Rim, Sv. Agneza

rodi čovekovoj ima određenih razvitaka koji se moraju označiti zakonitim u istom smislu u kome je zakonit i fiziološki razvitak. Ti razvici mogu najraznoobraznije da variraju, mogu se delimično ili potpuno sprečiti, ali kada proces počne, moći će se svuda opaziti izvesna zakonitost.

Niko neće tvrditi da »oko« samo za sebe prolazi kroz razna razvića. Ono uvek zahvata u druge sfere uslovljeno i uslovljavajući. Ne postoji optička šema koja bi se, proizašla samo iz sopstvenih premisa, na neki način mogla da nametne svetu kao mrtav šablon.

Ali iako u svako doba vidimo onako kako želimo da vidimo, to ipak ne isključuje mogućnost da u svim promenama jedan zakon ostaje u važnosti. Saznati ovaj zakon bio bi glavni problem, osnovni problem naučne istorije umetnosti.

Mi ćemo se na kraju ovog istraživanja vratiti na ovo.



Direr: Hristos pred Kajafom

I. LINEARNO I SLIKARSKO

OPŠTE

1. Linearno (crtački, plastično) i slikarsko

Doživljaj pipanja i doživljaj gledanja

Ako razliku Direrove i Rembrantove umetnosti hoćemo da svedemo na najopštiji izraz, onda kažemo da je Direr umetnik crtanja, a Rembrant umetnik-slikar. Kad tako govorimo, svesni smo da prevazilazimo ono što je lično da bi okarakterisali jednu razliku doba. Zapadno slikarstvo koje je u 16 veku bilo linearno, razvilo se u 17 veku naročito u pravcu slikarskog. Iako postoji samo *jedan* Rembrant, ipak je svuda izvršena duboka izmena u navikama oka, i ko god ima ma kakvo interesovanje za to da razjasni svoj odnos prema aktu vidljivog, moraće najpre da prečisti sa ova dva iz osnova različita načina gledanja. Slikarski način je pozniji i bez prvog se svakako ne da ni zamisliti, ali on nije način koji apsolutno stoji iznad prvog. Linearni stil je razvio vrednosti koje slikarski više nema, niti hoće da ima. To su dva drukčije upravljena pogleda na svet, drukčija po svom ukusu i interesovanju, a svaki je za sebe u stanju da da potpunu sliku vidljivog.

Mada u fenomenu linearnog stila linija znači samo jedan deo stvari a kontura se ne da odvojiti od tela koje obuhvata, ipak možemo upotrebiti popularnu definiciju i u početku reći: crtački stil gleda u linijama, slikarski u masama. Linearno gledati znači da se smisao i lepota predmeta traže najpre u konturi — i unutrašnje forme imaju svoju konturu —, da se oko vodi duž granica i navodi na opipavanje ivica, dok se gledanje masa vrši tamo gde se pažnja povlači od ivica, gde je kontura kao put pogleda postala oku manje ili više ravnodušna a predmeti kao pojave mrlja ono što je primarno kod utiska. Pritom je svejedno da li takva pojava mrlja govori kao boja ili samo kao svetlo i tamno.

Prosto postojanje svetlosti i senke, pa i kada im je dodeljena značajna uloga, još ne odlučuje o slikarskom karakteru jedne slike. I umetnost crtanja ima posla sa telima i prostorom te su joj potrebni svetlost i senka da bi stvarala utisak plastičnog. Ali im linija kao čvrsta granica ostaje nadređena ili bar priređena. Leonardo s pravom uživa glas oca svetlotamnog, i njegova Tajna večera je naročito slika na kojoj se prvi put u novijoj umetnosti uveliko upotrebljava svetlo i tamno kao kompozicioni faktor. Ali šta bi bilo to svetlo i tamno

bez kraljevski sigurnog vođenja koje je u ruci linije! Da li će se slike *morati* da čitaju linearno ili ne, najviše zavisi od toga koliko je ivicama dodeljeno ili oduzeto vodeće značenje. U prvom slučaju kontura označava prugu koja ravnomerno okružuje formu i kojoj posmatrač može mirno da se prepusti. U drugom slučaju svetlo i tamno gospodare slikom, ne baš neograničeno, ali ipak bez naglašavanja granica. Samo još mestimično se pojavljuje koji komad shvatljive konture, koja je, kao ravnomeran siguran vodič kroz celinu forme, prestala da postoji. Stoga ono što čini razliku između Direra i Rembranta nije veća ili manja upotreba mase svetlosti i senke, nego što se kod prvog mase pojavljuju sa naglašenim ivicama a kod drugog sa nenaglašenim.

Čim je linija obezvređena kao postavljač granice, počinju slikarske mogućnosti. Onda nam se čini kao da najednom u svim uglovima sve oživi od nekog tajanstvenog kretanja. Dok vrlo izrazito oivičavanje čini formu nepokretnom, takoreći fiksira pojavu, dotle u biću slikarskog prikazivanja leži da pojavi daje karakter nečega lebdećeg: forma počinje da igra, svetlost i senka postaju samostalni elementi koji se traže i vezuju od visine do visine, od dubine do dubine. Tako celina dobija izgled kretanja koje neumorno izvire i nikad nema kraja. Bilo da je to kretanje razbuktano i plahovito ili samo tiho podrhtavanje i treperenje, ono za posmatrača ostaje nešto što se ne može iscrpsti.

Razliku stilova možemo, dakle, dalje da odredimo u smislu da linearan način gledanja čvrsto odvaja formu od forme, dok, obrnuto, slikarsko oko ima u vidu kretanje koje obuhvata celinu predmeta. U prvom slučaju, ravnomerno jasne linije deluju u smislu razdvajanja, u drugom, nenaglašene granice potpomažu vezivanje. Potrebni su još mnogobrojni elementi da bi se stvorio utisak opšteg kretanja — o tome ćemo još govoriti —, ali oslobođenje masa od svetlog i tamnog, masa koje kao takve stupaju u samostalnu igru, ostaje osnova slikarskog utiska. A time je takođe rečeno i to da ovde nije odlučujuća pojedinost nego cela slika, jer samo u celom može da dođe do dejstva ono tajanstveno slivanje forme, svetlosti i boje, pa je očevidno da ovde nestvarno i bestelesno mora da znači isto toliko koliko i telesno-stvarno.

Kada Direr* ili Kranah postavljaju jednu figuru akta kao nešto svetlo pred crnu osnovu, onda elementi ostaju načelno razdvojeni: osnova je osnova, figura je figura, i Venera ili Eva koju pred sobom vidimo deluje kao bela silueta na crnoj podlozi. Obrnuto, kada kod Rembranta* stoji jedan akt na tamnoj osnovi, onda izgleda kao da se svetlo telo takoreći razvija iz tame prostora; izgleda kao da je sve iz jedne materije. Stvarna jasnost ne treba pritom da bude smanjena. Pri potpunoj jasnosti forme može se, između modelirajuće svetlosti i senke, da izvrši ona osobena veza u sopstveni život, te figura i prostor, stvarno i nestvarno, mogu da se spoje u utisak samostalne igre boja a da predmetni zahtev ni na koji način ne bude prikraćen.

Ali, naravno, »slikari« — da to kažemo unapred — imaju ne malo interesovanje za to da svetlo i tamno oslobode od funkcije

prostog objašnjenja forme. Na najlakši se način može dobiti slikarsko dejstvo onda kad upotreba svetlosti nije više u službi stvarne jasnosti, nego kada prelazi preko nje, dakle, kada senke više nisu zalepljene za formu, nego se, u sukobu stvarne jasnosti sa upotrebom svetlosti, oko tim voljnije prepušta prostoj igri boja i formi na slici. Slikarsko osvetljavanje — recimo u unutrašnjosti neke crkve — neće biti osvetljavanje koje stubove i zidove čini što je moguće jasnijim, nego će ono naprotiv da pređe preko forme i delimično da je pokrije. Isto tako će se i siluete — ako taj pojam ovde još uopšte odgovara — uvek rado izvoditi siromašne u izrazu: jedna slikarska silueta ne poklapa se nikad sa formom predmeta. Čim predmetno govori suviše snažno, izdvaja se i stvara zapreka za slivanje masa na slici.

No sa svim ovim odlučna reč još nije iskazana. Moramo se vratiti na osnovnu razliku linearnog i slikarskog pretstavljanja kako ga je još staro doba shvatalo: linearno pretstavljanje daje stvari onakve kakve jesu, slikarsko daje onakve kakve se pojavljuju. Ova definicija zvuči malo grubo a za filozofske uši gotovo nepodnošljivo. Zar nije sve pojava? I kakvog smisla ima želja da se govori o pretstavljanju stvari kakve jesu? U umetnosti ovi pojmovi svakako imaju svoje trajno pravo. Postoji jedan stil koji, bitno objektivno nastrojen, stvari shvata po njihovim čvrstim, opipljivim odnosima i želi da ih dovede do dejstva na osnovu tog shvatanja. A postoji, u suprotnosti sa ovim, jedan stil koji, više subjektivno nastrojen, kao temelj pretstavljanja uzima onu *sliku* u kojoj se opažljivost oku čini kao stvarnost iako ona sa pretstavom pravoga lika predmeta ima sasvim malo sličnosti.

Linearni stil je stil plastično osećane sigurnosti. Ravnomerno, čvrsto i jasno ograničenje tela daje posmatraču takvu sigurnost da mu izgleda kao da ga može prstima opipati. I sve senke kojima se modeluje tako su potpuno vezane za formu da se čulo pipanja upravo izaziva. Pretstavljanje i stvar su takoreći identični. Slikarski stil, naprotiv, odrekao se manje više stvari onakve kakva jeste. Za njega više nema neprekidne konture a opipljive površine su razorene. Same mrlje jedna pored druge. Nepovezan crtež i modelovanje ne poklapaju se više u geometriskom smislu sa plastičnom podlogom forme, nego daju samo optički privid stvari.

Tamo gde u prirodi imamo krivinu, ovde nalazimo još samo ugao, i umesto da smanjivanje i porast svetlosti ravnomerno napreduju, pojavljuje se sada svetlo i tamno na mahove, u nezdruženim masama. Uhvaćena je samo *pojava* stvarnosti, nešto sasvim drugo od onoga što je uobličavala linearna umetnost sa svojim plastično uslovljenim gledanjem. I baš zato, znaci koje upotrebljava slikarski stil, ne mogu više da imaju ma kakav direktan odnos prema objektivnoj formi. To je umetnost privida. Lik ostaje da se leluja i ne sme da očvrsne u linije i površine koje idu zajedno sa opipljivošću stvarnih predmeta.

Ocrtavanje neke figure ravnomerno određenom linijom ima na sebi još nešto od telesnog pipanja. Radnja koju pritom vrši oko slična je radnji ruke koja se pipajući kreće površinom tela. A modelovanje koje u prelivu svetlosti kopira ono što je stvarno, takođe

se obraća čulu pipanja. Naprotiv, slikarsko pretstavljanje u prostim mrljama isključuje tu analogiju. Ono ima svoj koren u oku i obraća se samo oku. I kao što se dete odvikne da sve predmete najpre dohvati da bi ih lakše »shvatilo«, tako se i čovečanstvo odviklo da slikarsko delo procenjuje pipanjem. Razvijenija umetnost je naučila da se prepusti prostoj pojavi.

Time se ukupna ideja slike pomerila: slika pipanja postala je slika gledanja. To je najkapitalnija preorijentacija koju poznaje istorija umetnosti.

Naravno, sad ne treba odmah misliti na poslednja formulisanja modernog impresionističkog slikarstva kada sebi želimo da pretstavimo preobražaj linearnog tipa u slikarski. U slici žive ulice koju je naslikao Mone, ništa, ama baš ništa ne poklapa se sa onom formom ulice koju smatramo da poznajemo iz prirode. Slika koja sadrži tako zapanjujuće otuđivanje znaka od stvari, svakako se još ne nalazi u doba Rembrantovo, ali načelno impresionizam je već tu. Svakome je poznat primer točka koji se obrće. U utisku se gube paoci. Umesto njih pojavljuju se neodređeni koncentrični kolutovi čija okruglina nema čistu geometrisku formu. E pa lepo — kako Velaskez, tako i tihi Nikolas Mas, slikali su ovu impresiju. Tek gubitak jasnosti čini da se točak kreće. Znaci pretstavljanja su se potpuno odvojili od realnog oblika. To je trijumf privida nad bitisanjem.

Ali to je ipak samo periferni slučaj. Novo pretstavljanje obuhvata kako ono što je nepokretno tako i ono što se kreće. Gde kontura lopte koja miruje više nije data kao geometriska forma kruga, nego izlomljenom linijom, i gde je modelovanje loptine površine razloženo u zasebne grudve senke, umesto da ravnomerno napreduje u neprimetnim prilivima, tu svuda već stojimo na impresionističkom tlu.

I ako je istina da slikarski stil ne uobličava stvari po sebi, nego svet pretstavlja onako kako ga gleda, tj. onako kako se on oku stvarno čini, onda je time rečeno i to da su razni delovi neke slike viđeni jedinstveno iz iste distance. To doduše izgleda da se razume samo po sebi, no nipošto nije tako. Distanca za jasno gledanje je nešto relativno: različiti predmeti zahtevaju različitu blizinu očiju. U jednom istom kompleksu formi mogu za oko da leže potpuno različiti zadaci. Vidimo napr. forme jedne glave sasvim jasno, ali šara čipkanog okovratnika ispod nje zahteva veće približavanje ili bar naročito podešavanje oka ako treba da mu figure postanu jasne. Linearni stil kao pretstavljanje bitisanja učinio je stvarnoj jasnosti ovu koncesiju bez daljega. Bilo je sasvim prirodno da su se predmeti, svaki u svom naročitom liku, davali tako da su potpuno jasni. Zahtev jedinstvenog optičkog shvatanja načelno ne postoji za ovu umetnost baš u njenim najčistijim uobličenjima. Holbajn se na svojim slikama bavi oblikom veza i sitnim zlatarskim radom do u najtananije pojedinosti. Obrnuto, Frans Hals je čipkan okovratnik prigodno naslikao još samo kao beo blesak. On nije hteo da dade više od onoga što

uhvati pogled koji obuhvata celinu. Blesak onda naravno mora da izgleda tako kao da je čovek uveren da u osnovi postoje svi detalji i samo je udaljenost za taj trenutak izazvala nejasnu pojavu.

Dimenzija onoga što se može jedinstveno da vidi uzeta je vrlo različito. Iako je uobičajeno da se samo viši stupnjevi označavaju kao impresionizam, treba ipak da ostanemo pri tome da oni ne znače ništa bitno novo. Bilo bi teško naznačiti tačku gde prestaje »čisto-slikarsko« a počinje impresionističko. Sve je prelaz. I tako se isto jedva može utvrditi krajnji izraz impresionizma koji bi mogao da vredi kao njegovo klasično savršenstvo. Mnogo pre se to može zamisliti na suprotnoj strani. To što Holbajn daje zaista je nenadmašno otelovljenje umetnosti bitisanja iz koje su izdvojeni svi elementi prostog privida. Začudo za ovu formu pretstavljanja ne postoji naročita reč.

Još nešto. Jedinstveni način gledanja je, naravno, vezan za izvesnu distancu. Ali distanca uslovljava da ono što je telesno okruglo postaje sve pliće i pliće u pojavi. Gde se gase osećaji pipanja, gde se opažaju još samo jedne pored drugih svetle i tamne boje, tu je slikarskom pretstavljanju spremljeno tlo. Ne može se reći da nedostaje utisak volumena i prostora, naprotiv, telesna iluzija može da bude mnogo snažnija, ali je ova iluzija postignuta upravo time što u sliku nije uneto više plastičnosti nego što pojava celine zaista sadrži. To je ono čime se jedan Rembrantov radirung razlikuje od svakog Direrovog reza. Kod Direra se svuda vidi nastojanje da se dobiju vrednosti pipanja, crtež koji, dokle god je ikako moguće, svojim modelujućim linijama sledi formu. Kod Rembranta, obrnuto, tendencija je da se slika ukloni iz zone pipanja i u crtežu napusti sve što se svodi na neposredno iskustvo organa pipanja, tako da se pod datim okolnostima ispupčen oblik crta kao nešto potpuno pljosnato sa nizom pravih poteza, a da ipak u sklopu celine ne deluje pljosnato. Ovaj stil nije tu od samog početka. Unutar Rembrantovog dela postoji jasan razvitak. Tako je rana Dijana koja se kupa još u (relativno) plastičnom stilu sa zaobljenim linijama modelovanja u smislu pojedinačne figure. Pozni ženski aktovi, naprotiv, opšte uzev, služe se još samo pljosnatim linijama. U ranim kompozicijama figura se gura napred, u poznim, naprotiv, ona je uklopljena u celinu boja koje stvaraju prostor. Ali ono što je u potezu crteža očevidno, to je, naravno, takođe i baza za naslikanu sliku, iako će ovde možda laiku biti teže da sebi o tome položi računa.

No time što smo utvrdili činjenice koje su svojstvene umetnosti pretstavljanja na površini, ne treba zaboraviti da mi ciljamo na jedan pojam slikarskog koji je obavezan i izvan posebnog područja slikarskog, i koji za arhitekturu znači isto toliko koliko i za umetnosti imitacije prirode.

2. *Objektivno slikarsko i njegova suprotnost*

Dosada smo slikarsko u bitnosti tretirali kao stvar shvatanja. Kao stvar shvatanja u tome smislu da tu nije reč o objektu, nego da oko po svojoj volji može sve da shvati ovako ili onako, slikarski ili neslikarski.

Ne može se osporavati da mi već u prirodi izvesne predmete i situacije označavamo kao slikarske. Izgleda da im slikarski karakter trajno pripada nezavisno od naročitog shvatanja slikarski nastrojenog oka. Naravno, ne postoji slikarsko po sebi i takozvano objektivno-slikarsko postaje slikarsko tek za subjekat koji ga shvata. Ipak se ovi motivi, čiji slikarski karakter počiva na dokažljivim činjeničnim odnosima, mogu istaći kao nešto naročito. To su motivi u kojima je pojedinačna forma tako upletena u neku veću vezu, da se stvara utisak opšteg kretanja. Ako se stvarno kretanje pridruži utoliko bolje, no ono nije potrebno. To mogu biti naročite isprepletenosti forme koje deluju slikovito, ili naročiti izgledi i osvetljavanja, glavno je da uvek nad čvrstom, mirnom telesnošću titra draž kretanja koja nije u objektu. Time je ujedno rečeno i to da celina samo kao *slika* postoji za oko, i da se nikad, ni u idealnom smislu, ne da uhvatiti rukama.

Dronjavog prosjaka sa pohabanim šeširom i pocepanim cipelama nazivamo slikovitom figurom, dok cipele i šeširi koji tek dođu iz radnje važe kao neslikoviti. Ovima nedostaje bogat žuboreći život forme koji se može uporediti sa stvaranjem talasića kada dah vetra dodirne vodenu površinu. Pa ako ta slika ne odgovara prnjama prosjaka, setimo se skupocenih odela na kojima se sa istim dejstvom otvaraju površine pomoću proreza, ili se prostim doterivanjem nabora daje utisak kretanja.

Iz istih razloga postoji slikarska lepota ruševine. Krutost tektonske forme je slomljena, i zbog toga što se zid kruni, što u njemu nastaju pukotine i rupe iz kojih izbija rastinje, razvija se život koji kao drhtaj iskre prelazi površinom. I kad se sad uznemire ivice a geometriske linije i redovi iščeznu, može građevina, sa formama koje se u prirodi kreću, sa drvećem i brežuljcima, da se slije u slikovitu celinu koja je uskraćena arhitekturi, jer ona nema ništa zajedničko sa razvalinama.

Unutrašnji prostor važi kao slikarski onda kada skeleti zidova i tavanica nemaju reč, već kada su uglovi zamračeni i razni predmeti vezujući ispunjavaju ćoškove, tako da kroz sve to, čas glasnije, čas tiše, oživljava utisak kretanja koje ispunjava celinu. Već soba u Direrovom rezu sv. Jeronima * izgleda slikovito. Ali ako s njom uporedimo one kolibe i jame u kojima se gnezde seljačke porodice Ostade-a, onda je slikarsko-dekorativni sadržaj znatno veći, te zaželimo da se ta reč sačuva samo za ovakve slučajeve.

Već samo obilje u linijama i masama uvek vodi izvesnoj iluziji kretanja, ali nas poglavito bogata grupisanja snabdevaju živopisnim slikama. Šta je to što stvara draž živopisnog ugla u jednom starom gradiću? Pored pokretnog položaja osovina ovde očevidno govori

vrlo snažno motiv poklapanja i presecanja. To ne znači samo da još ostaje da se pogodi tajna, nego i da pri preplitanju formi nastaje jedna celokupna figura koja je nešto drugo nego prost zbir delova. Slikarska vrednost ove nove figure moraće se ceniti utoliko više ukoliko više sadrži nešto neočekivano nasuprot poznatoj formi stvari. Svako zna da je među mogućim izgledima jedne zgrade frontalni izgled najmanje slikovit: tu se predmet i pojava potpuno poklapaju, ali čim nastupi kraćenje, odvaja se pojava od stvari, lik postaje drukčiji od stvarne forme, i mi govorimo o slikarskoj draži kretanja. Pri takvom kraćenju dubinski potez sigurno igra bitnu ulogu kod stvaranja utiska: zgrada *ulazi* u dubinu. Ali optičko stanje stvari je u tome što se ovde stvarna jasnoća povlači iza pojave u kojoj su se konture i površine otuđile od čiste forme stvari. Ona nije takva da se ne može prepoznati, ali pravougaonik nije više pravougaonik, a paralelne linije su izgubile svoju paralelnost. Zato što se sve pomera, silueta i unutrašnji crtež, razvija se potpuno samostalna igra formi u kojoj uživamo utoliko više ukoliko više osnovna i polazna forma, pri ovoj promeni pojave, još uvek probija. Nikada se slikarska silueta ne može da poklapa sa formom predmeta.

Prirodno je da će pokretne forme arhitekture od iskona imati u slikarskom dejstvu prvenstvo pred mirnim formama. Ako se radi o pravom kretanju, onda se dejstvo javlja još lakše. Nema ništa što bi bilo više slikarsko nego što je ustalasana masa sveta na nekom trgu gde se ne samo obiljem i stapanjem ljudi i stvari pažnja odvlači od pojedinačno-predmetnog, nego se još posmatrač poziva, baš zato što se radi o onome što je u pokretu, da se bez plastične pojedinačne kontrole prepusti prostom utisku oka. Ne sleduju svi ovom pozivu, a onaj koji to čini, može da ga čini u raznom stepenu, tj. slikarska lepota scene može da se shvati na više načina a ne samo na jedan. Ali čak i kod čisto linearnog pretstavljanja — a to je presudno — preostalo bi uvek izvesno dekorativno-slikarsko dejstvo.

U vezi sa ovim neće se, najzad, smeti da pređe preko motiva slikarskih osvetljavanja. I ovde je reč o objektivnim stanjima stvari kojima se, bez obzira na naročiti način shvatanja, pripisuje slikarsko-dekorativni karakter. To su za obično osećanje pre svega slučajevi u kojima svetlost ili senka prelazi preko forme, tj. stoji u protivurečnosti sa stvarnom jasnoćom. Mi smo već izneli primer jednog slikarski osvetljenog crkvenog prostora. Kada ovde sunčev upadni zrak probije tamu i prividno samovoljno crta svoje figure po stubovima i podu, onda je to baš pravi prizor o kome narodni ukus zadovoljno kaže: »Kako je to slikovito!«. Ali ima situacija u kojima igranje i tkanje svetlosti u prostoru deluje isto tako upečatljivo, a da pritom nesklad između forme i osvetljenja ne postane na drečeći način vidljiv. Već je slikoviti čas sumraka jedan od tih slučajeva. Ovde je predmetno na drugi način savladano: forme se razlažu u atmosferi slabe svetlosti i umesto izvesnog broja izolovanih tela vide se neodređene svetlije i tamnije mase koje se slivaju u zajedničku igru tonova.

Primeri za takva objektivno-slikarska stanja stvari pružaju se svakome u izobilju. Ostanimo pri ovim probama uzetim na dohvat. One očevidno nisu sve istog kalibra: ima grubljih i finijih slikarskih draži kretanja, prema tome da li plastično-predmetno više ili manje učestvuje u utisku. Te draži kretanja, sve zajedno, imaju to svojstvo da se lako daju slikarski obraditi, ali one nisu bezuslovno upućene na to. I tamo gde ih susrećemo u linearnom stilu, nastaje utisak koji se ne bi mogao zgodno izraziti drugim pojmom nego slikarski, kao što se to, recimo, može da utvrdi u Direrovom* rezu sv. Jeronima.

Pravo interesantno pitanje je ovo: kako se slikarski stil pretstavljanja istoriski odnosi ka ovom slikarskom u motivu?

Jasno je pre svega to da se u običnom govoru kao slikarsko označava svaka celina forme koja i u mirovanju izaziva utisak kretanja. No pojam kretanja pripada i suštini slikarskog gledanja. Slikarsko oko shvata sve kao vibriranje i ne dopušta ničemu da očvrsne u određenim linijama i površinama. Utoliko postoji načelno srodstvo. Ali svaki pogled na istoriju umetnosti kazuje da se cvet slikarskog pretstavljanja ne poklapa sa obrazovanjem motiva koji se obično osećaju kao slikarski. Finom arhitektonskom slikaru nisu potrebni slikarski objekti da bi načinio sliku sa slikarskim dejstvom. Ukrućena odela kneginja, koja je Velaskez morao da slika, sa njihovim linearnim šarama, nikako nisu ono što se u popularnom smislu naziva slikovitim. Ali Velaskez ih je video slikarski tako da premašuju odrpane prosjake mladoga Rembranta, mada je Rembrant, kako se u prvi mah čini, imao za sebe veću naklonost materije.

Upravo Rembrantov primer pokazuje da napredak u slikarskom shvatanju može da ide zajedno sa sve većom jednostavnošću. Ali jednostavnost ovde znači odvraćanje od popularnog ideala motivski-slikarskog. Dok je bio mlad, Rembrant je mislio da u dronjavom prosjačkom kaputu leži lepota. Među glavama dopadale su mu se najviše naborane glave staraca. Tako on slika oronule razvaline, zavojite stepenice, zakošenja, vrevu mnoštva itd. Docnije se kod njega gubi pitoreskno — namerno upotrebljavam ovu stranu reč zbog razlikovanja — dok u istoj meri pravo slikarsko raste.

Smemo li, prema tome, da razlikujemo imitativno-slikarsko od dekorativno-slikarskog? Da i ne. Očigledno postoji slikarsko sa više stvarno-objektivnim karakterom, čemu se ne može baš ništa da prigovori ako se ono označi kao dekorativno-slikarsko.Ali ono ne prestaje tamo gde prestaje predmetno. I pozni Rembrant, koji je postao ravnodušan prema pitoresknim stvarima i pitoresknom aranžmanu, ostaje slikarski dekorativan. Samo sada, kod njega, pojedinačna tela na slici ne nose slikarsko kretanje, nego se tu kretanje oseća samo kao dah koji leži preko smirene slike.

To što se obično označava kao slikarski motiv manje ili više je samo prvi stepen ka višim formama slikarskog ukusa, istoriski od najvećeg značaja, jer izgleda da se baš na tim više spoljašnjim, predmetno-slikarskim efektima, odnegovalo osećanje za opšte slikarsko shvatanje sveta.

I kao što postoji lepota slikarskog, tako, naravno, postoji i lepota neslikarskog. Nedostaje nam samo prava reč za to. Linearna lepota i plastična lepota, nisu ubedljiva označavanja. Ali u granicama ovoga izlaganja to je stav koji ćemo još sa svih strana pretresati da bismo utvrdili kako su promene stila pretstavljanja praćene promenama dekorativnog osećanja. Linearni stil i slikarski stil nisu samo problemi imitacije nego i dekoracije.

3. Sinteza

Velika suprotnost linearnog i slikarskog stila odgovara načelno različitom interesovanju za svet. U prvom slučaju je čvrst lik, u drugom pojava koja se menja; u prvom je trajna forma, merljiva, ograničena, u drugom pokret, forma u funkciji; u prvom slučaju su stvari za sebe, u drugom stvari u međusobnom odnosu. I ako se, u prvom slučaju, može reći da je ruka pipanjem saznala telesni svet po njegovom bitnom plastičnom sadržaju, onda se u drugom slučaju može reći da je oko postalo osetljivije za bogatstvo najraznovrsnije materijalnosti. Nije to protivurečnost ako izgleda da je i ovde optički osećaj hranjen osećajem pipanja, osećajem koje proba vrstu površine, tj. raznu kožu stvari. Ali preko opipljivo predmetnog prodire sada osećaj i u carstvo neopipljivog: tek slikarski stil poznaje lepotu bestelesnog. Iz različito orijentisanog interesovanja za svet rađa se svaki put druga lepota.

Istina je, tek slikarski stil daje svet onako kako je on stvarno gledan, te se stoga i označava imenom iluzionizam. No ne sme se misliti da se tek ovaj kasniji stupanj umetnosti usudio da upoređuje sebe sa prirodom, a da je linearni stil bio samo prethodno upućivanje na stvarno. I linearna umetnost bila je apsolutna pa joj nije izgledalo potrebno da se uzdigne do iluzije. Za Direra je slikarstvo, kako ga je on shvatio, bilo potpuna »varka oka«, a Rafael pred Velaskezovom slikom pape ne bi izjavio da je pobeđen. Njegove su slike prosto naprosto bile sazdane na sasvim drugim temeljima. Ali raznolikost ovih osnova, ponavljam to, nije samo imitativne, nego takođe, i to sasvim bitno, dekorativne vrste. Razvitak se nije izvršio na taj način što se uvek pred očima imao cilj i što se, u nastojanju da se nađe »istinski izraz« stvarnoga, manir postepeno izmenio. Slikarsko nije viši stupanj u rešavanju tog jedinog zadatka podražavanja prirode, nego uopšte drugo rešenje. Tek tamo gde je dekorativno osećanje postalo drukčije, može se očekivati promena u načinu pretstavljanja. Ne trudimo se mi oko slikarske lepote sveta zbog hladne odluke da u interesu istinitosti ili savršenstva jednom shvatimo stvari i sa druge strane, nego zato što nas je zahvatila draž slikarskog. To što smo naučili da nežnu slikarsku prividnu sliku odvajamo od opipljive opažljivosti, ne znači napredak koji dugujemo konzekventnijem naturalističkom osećanju, nego je to nastalo buđenjem novog osećanja lepote, osećanja lepote onog kretanja koje tajanstveno potresa celinu i koje je za novu generaciju istovremeno značilo život.

Sve procedure slikarskog stila samo su sredstvo za svrhu. Jedinstveno gledanje takođe nije tekovina od samostalne vrednosti, nego je ono postupak koji je s jednim idealom nastao i s njim (takođe opet) pao.

Gledano sa toga stanovišta postaje jasno da nije pogođena suština kad neko, recimo, prigovori: oni od forme otuđeni znaci kojima se služi slikarski stil ne znače ništa (naročito, jer pri gledanju iz daljine sjedinjuju se napovezane mrlje ponovo u zatvorenu formu, a uglasto izlomljene linije stapaju se u krivulju tako da je utisak na kraju krajeva isti kao kod starije umetnosti, samo što je stečen drugim putevima te zato deluje intenzivnije. Tako stvar u istini ne stoji. Na slici iz 17 veka ne nastaje samo glava od veće iluzorne snage: to što Rembranta bitno razlikuje od Direra jeste vibriranje slike u celini, vibriranje koje traje i onda kada oko više ne može da razaznaje formu u pojedinostima. Iluzorno dejstvo svakako moćno podupire okolnost što je posmatraču dodeljen samostalan rad u građenju slike, što se pojedini potezi kičice do izvesnog stepena stapaju tek u aktu posmatranja. Ali slika koja nastaje načelno se više ne može uporediti sa slikom linearnog stila. Pojava *ostaje* i dalje lebdeća i ne treba da očvrsne u one linije i površine koje imaju neko značenje za čulo pipanja.

Štaviše, može se reći: crtež koji ne odgovara formi ne treba da iščezne. Slikarstvo boje nije stil gledanja iz daljine u smislu da faktura treba da postane nevidljiva. Nismo videli ono što je najbolje ako nam je kod Velaskeza ili Fransa Halsa umakao potez kičice. A kod prostog crteža odnos nam je sasvim jasno pred očima. Niko ne pomišlja na to da jedan Rembrantov radirung drži na tolikoj udaljenosti od sebe da više ne vidi pojedine linije. Nesumnjivo, to više nije lepoliniski crtež klasičnog bakroreza, ali to nipošto ne znači da linije sada najednom ne važe ništa više. Naprotiv, treba ih videti kakve su, te nove, puste linije, izlomljene i razbacane, umnogostručene. I pored svega nameravano dejstvo oblika pojaviće se ipak.

I poslednje. Pošto i najsavršenije kopiranje prirodne pojave ostaje još uvek beskrajno različito od stvarnosti, ne može da znači načelno manju vrednost to što linearizam više uobličava sliku pipanja nego sliku gledanja. Čisto optičko shvatanje sveta je *jedna* mogućnost, ali ništa više. Pored njega će se uvek ponovo javljati potreba za umetnošću koja ne hvata samo pokretljiv privid sveta, nego pokušava da vodi računa o iskustvima pipanja, o bitisanju. Svaka nastava učiniće dobro ako pretstavljanje vežba u oba smera.

Ima nesumnjivo stvari u prirodi koje više odgovaraju slikarskom stilu nego crtačkom. Ali je predrasuda ako se smatra da se starija umetnost zbog toga morala osećati stešnjenom. Ona je umela da pretstavi sve što je *htela* da pretstavi, i čovek dobija pravu pretstavu o njenoj moći tek onda kad se seti kako je najzad i za sasvim neplastične stvari našla linearni izraz: za žbunje i kosu, za vodu i oblake, za dim i pojave vatre. Zaista, ima li uopšte pravo tvrđenje da se ovim stvarima linijom teže može da doskoči nego plastičnim

telima? Kao što se u zvonjenju zvona mogu da čuju sve moguće reči, tako opažljivo možemo sebi da podesimo na vrlo različite načine, i niko ne sme kazati da je jedan način istinitiji od drugih.

4. *Istorisko i nacionalno*

Ako je ma koja činjenica istorije umetnosti postala popularna, to je svakako činjenica o crtačkom biću primitivnih, kao i to da su se tome posle pridružili svetlost i senka, da bi najzad oni preuzeli voćstvo, to jest, da bi umetnost priveli slikarskom stilu. Ne kazuje se, dakle, nikome ništa novo kada se linearno stavlja napred. Ali spremajući se da predočimo tipične primere linearizma, moramo reći da se oni ne mogu naći kod primitivnih 15 veka, nego tek kod klasika 16 veka. Leonardo je u našem smislu više linearan nego Botičeli, a Holbajn Mlađi linearniji od svog oca. Tip linearnog nije otpočeo moderni razvitak, nego se iz još nečistog roda stila postepeno usavršio. Što se u 16 veku svetlost i senka pojavljuju kao značajan faktor, ne menja ništa na principatu linije. Nesumnjivo, i primitivni su crtački usmereni, ali bih ja rekao da su se oni linijom dobro koristili, samo je nisu iskoristili. Druga je stvar biti vezan za linisko gledanje i svesno raditi linearno. Potpuna sloboda prema liniji dolazi baš u trenutku kada je suprotni elemenat, svetlost i senka, postigao zrelost. Okolnost što uopšte ima linijâ ne odlučuje o linearnom karakteru stila, nego — kao što smo već rekli — o tome odlučuje tek snaga kojom linije govore, moć kojom one prisiljavaju oko da ih prati. Kontura klasičnog crteža ima bezuslovnu snagu: na njoj je stvarni akcent te je ona nosilac dekorativne pojave. Ona je puna izraza i u njoj počiva sva lepota. Gde god susrećemo slike iz 16 veka, poleti nam ususret nesumnjiva liniska tema, a lepota i izraz linije su jedno. U pesmi linije obelodanjuje se istina forme. Veliko je delo činkvečentista što su vidljivost potpuno dosledno potčinili liniji. Upoređen sa crtežom klasičara, linearizam primitivnih je samo polovičnost.[2])

U ovom smislu uzeli smo odmah u početku Direra kao jednu od polaznih tačaka. — Što se tiče pojma slikarsko, neće doduše niko sporiti ako ga dovedemo u vezu sa Rembrantom. Ali istorija umetnosti taj pojam upotrebljava mnogo ranije, štaviše on se ugnezdio u neposrednoj blizini klasičara liniske umetnosti. Grinevalda nazivaju slikarskim u poređenju sa Direrom. Među Florentincima je Andrea del Sarto proglašeni »slikar«. Venecijanci su zajedno slikarska škola nasuprot Florentincima, a pogotovo Koređa niko neće hteti da označi drukčije nego karakteristikama slikarskoga stila.

Ovde nam se sveti siromaštvo jezika. Moralo bi se imati još hiljade reči da bi se mogli označiti svi prelivi. Uvek se radi o rela-

[2]) Pritom moramo biti načisto da Kvatročento, kao pojam stila, ne obrazuje jedinstvo. Proces lineariziranja, koji ulazi u 16 vek, počinje tek oko sredine 15 veka. Prva polovina je manje osetljiva za liniju ili, ako se hoće, više slikarska nego druga. Tek posle 1450 postaje osećanje za siluetu življe. Na jugu, naravno, ranije i odlučnije.

tivnim sudovima: upoređen sa prvim stilom, može ovaj drugi da se nazove slikarskim. Grinevald je svakako više slikarski nego Direr, ali se pored Rembranta on karakteriše kao činkvečentista, to jest kao čovek siluete. I ako se Andrei del Sarto pripisuje specifičan slikarski talenat, ipak treba priznati da on konturu više prigušuje nego drugi i da na njegovim površinama odeća ovde onde već sasvim čudno igra, pa ipak se on još uvek drži u granicama bitno plastičnog osećaja i bilo bi dobro kada bi se pojam slikarski mogao još malo da zadrži. Ni Venecijanci se ne smeju, ako hoćemo da primenimo naše pojmove, izuzeti iz linearizma. Đorđonova Venera koja leži je umetničko delo linije isto toliko koliko i Rafaelova Sikstinska Madona.

Od svih svojih sunarodnika najviše se Koređo oslobodio vladajućeg mišljenja. Kod njega se jasno zapaža kako nastoji da savlada liniju kao vodeći elemenat. Doduše, on još uvek radi sa linijama, dugim neprekinutim linijama, ali on većinom komplikuje njihov hod na taj način što stvara teškoće oku da ih prati, a u senke i svetlosti unosi ono poigravanje i palacanje kao da oboje jedno drugom samovoljno streme i hoće da se oslobode forme.

Italijanski Barok je mogao da se nadoveže na Koređa. Ali za evropsko slikarstvo je postao važniji razvitak koji je imao kasniji Ticijan i Tintoreto. Tu su učinjeni odlučujući koraci koji su odveli ka pretstavljanju privida. Jedan izdanak ove škole, Greko, uskoro zatim izvukao je iz toga konzekvence koje se u svojoj vrsti više nisu mogle nadmašiti.

Mi ovde ne dajemo istoriju slikarskog stila, nego se bavimo opštim pojmovima. Poznato je da kretanje za ciljem nije uvek ravnomerno i da pojedinačnim prodorima uvek sleduju odboji. Traje dugo dok ono što su postigli pojedinci postane od koristi svima, a ovda onda izgleda čak kao da se razvitak kreće unazad. Ali uopšte uzev, reč je o jedinstvenom procesu koji traje otprilike do kraja 18 veka i koji u slikama jednog Gvardi ili Goje daje svoje poslednje cvetove. Onda dolazi veliki otsek. Jedno poglavlje zapadne istorije umetnosti je završeno a novo se opet uvodi priznanjem *linije* kao vladarke.

Tok istorije umetnosti, posmatran iz daljine, otprilike je isti na Jugu i Severu. I Jug i Sever imaju u početku 16 veka svoj klasični linearizam, i oba doživljavaju u 17 veku slikarsku epohu. Može se dokazati da su Direr i Rafael, Matsis i Đorđone, Holbajn i Mikelanđelo u načelnome srodni. S druge strane Rembrant, Velaskez i Bernini, pored sve svoje različitosti, kruže oko jednog zajedničkog centra. Ako pogledamo tačnije, biće nam jasno da od samog početka tu učestvuju sasvim određene suprotnosti nacionalnog osećanja. Italija koja već u 15 veku poseduje vrlo jasno izrađeno osećanje linije, tek je u 16 veku stvarno visoka škola »čiste« linije, a u (slikarskom) razaranju linije nije italijanski Barok docnije nikada išao tako daleko kao Sever. Za plastično osećanje Italijana linija je uvek više ili manje bila elemenat u kome se sav umetnički lik formirao.

Možda je upadljivo što se to isto ne može da kaže za Direrovu domovinu, pošto smo naviknuti da baš u čvrstom crtežu poznajemo osobenu snagu stare nemačke umetnosti. Ali klasični nemački crtež

koji se vrlo lagano i mučno otima od kasnogotskog-slikarskog prepleta može svakako na mahove da traži svoje uzore u italijanskom lineamentu, ali u osnovi on nije naklonjen izolovanoj čistoj liniji. Nemačka fantazija ubrzo prepliće liniju sa linijom, umesto jednostavne trase pojavljuje se snop linija, linisko tkanje; svetlo i tamno združuju se rano u slikarski samostalan život, a pojedinačan oblik tone u talasanju opšteg kretanja.

Drugim rečima: Rembrant, koga Italijani nikako nisu mogli da razumeju, na Severu je rano naišao na pripremljeno tlo. To što je ovde kao primer izneto za istoriju slikarstva vredi naravno isto tako i za istoriju plastike ili arhitekture.

CRTEŽ

Da bismo suprotnost između linearnog i slikarskog stila očigledno pretstavili, treba da potražimo primerke na polju čistog crteža.

Sravnićemo pre svega jedan crtež Direrov* sa jednim crtežom Rembrantovim. Predmet crteža je u oba slučaja isti: ženski akt. I neka se sad za trenutak ne vodi računa o tome da u prvom slučaju imamo posla sa studijom prirode, a u drugom sa transponovanom figurom, i da je Rembrantov crtež doduše kao slika zatvoren, no ipak brzo nanesen, dok je Direrov rad brižljivo izveden kao prethodni crtež za jedan bakrorez, i neka se ne vodi računa još o razlici tehničkog materijala — kod prvog pero, kod drugog kreda — koja je samo nešto sekundarno. To što izgled ovih crteža čini tako različitim pre svega je u tome što je utisak kod Direra sračunat na vrednost pipanja a kod Rembranta na vrednost gledanja. Figura kao nešto svetlo pred tamnom osnovom je prvo osećanje kod Rembranta. U starijem crtežu figura je takođe stavljena na crnu osnovu, ali ne da bi svetlo iz tamnog proizlazilo, nego samo da bi se silueta još oštrije istakla. Glavni akcenat pada na ivičnu liniju koja teče unaokolo. Kod Rembranta je linija izgubila svoj značaj, ona nije više bitni nosilac izraza forme i u njoj više nema naročite lepote. Ko bi hteo da ide duž nje, uskoro bi primetio da je to jedva više moguće. Namesto neprekidne linije konture 16 veka koja ravnomerno teče došla je izlomljena linija slikarskog stila.

Ovome se ne sme prigovoriti da to nije ništa drugo nego linija skice i da se taj isti tražeći-pipajući postupak može naći u svim vremenima. Nesumnjivo će crtež koji se nabrzinu stavlja na hartiju dati samo približnu figuru sa nepovezanim linijama, ali Rembrantova linija ostaje isprekidana i na sasvim dovršenim crtežima. Ona neće očvrsnuti u opipljivu konturu, nego će uvek zadržati lebdeći karakter.

Ako analiziramo poteze modelovanja, stariji crtež se i u tome potvrđuje kao proizvod čiste umetnosti linije, jer su mu senke potpuno providne. Linija za linijom povlači se ravnomerno jasno i svaka pojedina izgleda da zna da je lepa linija i da se lepo slaže sa drugima. Ali po svome liku one se priključuju kretanju plastične forme, i samo linije bačenih senki prelaze preko forme. Za stil 17 veka

ovi obziri ne važe više. Vrlo raznovrsni, čas više, čas manje opažljivi po vođenju i uslojavanju, potezi sada imaju zajedničko samo jedno: oni dejstvuju kao masa i do izvesnog stepena iščezavaju u utisku celine. Bilo bi teško kazati po kome su pravilu sačinjeni, samo ovo je jasno: oni više ne idu za formom, tj. oni se ne obraćaju plastičnom osećanju pipanja, nego daju, bez štete po dejstvo telesnog, više čisto optičku pojavu. Gledani pojedinačno, morali bi nam ti potezi izgledati sasvim besmisleni, ali za sumirajući pogled, kao što rekoh, slivaju se oni u čudesno bogato dejstvo.

I čudnovato: čak i o vrsti materije ume ovaj način crtanja da da obaveštenja. Što se pažnja više povlači od plastične forme kao takve, tim više se interesovanje budi za površinu stvari: kako se tela osećaju pod rukom. Meso je kod Rembranta jasno označeno kao meka materija koja popušta pod pritiskom, dok je Direrova figura u ovom pogledu neutralna.



Direr: Eva

I sad se slobodno može priznati da Rembranta nije moguće bez daljega izjednačiti sa 17 vekom, i da bi se još manje moglo dopustiti da se nemački crtež klasičnoga doba prosuđuje po tome jednom uzoru. Ali baš usled svoje jednostranosti, taj uzor je poučan kao poređenje koje je u stanju da suprotnosti pojmova učini sasvim upadljivim.

Šta znači promena stila za shvatanje forme u pojedinosti, postaće jasnije kada sa teme cele figure pređemo na temu samo jedne glave.

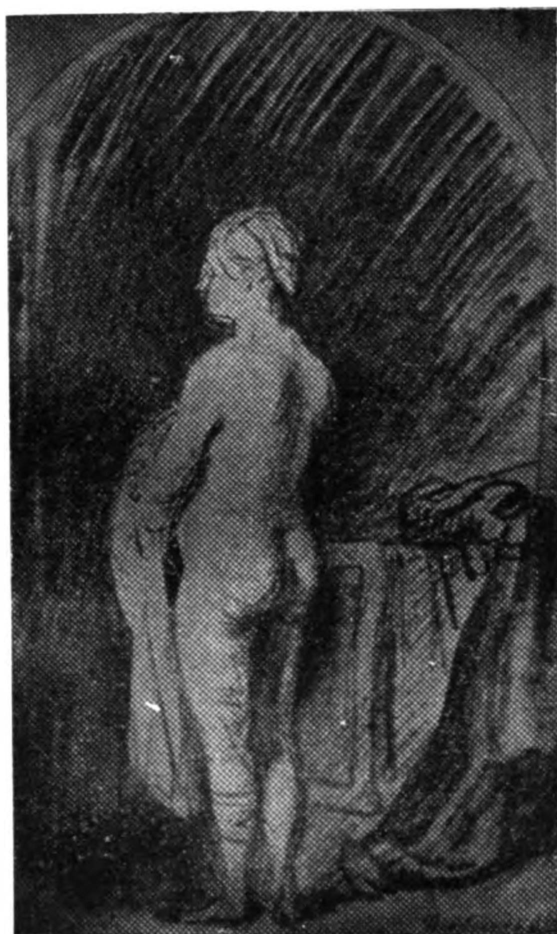
Osobenost jednog Direrovog crteža glave nipošto nije samo u umetničkom kvalitetu njegove individualne linije, nego u tome što su uopšte linije izvedene, velike, ravnomerno vodeće linije u kojima je sve i koje se lako mogu da dožive. Eto ta osobina, koja je Direru zajednička sa njegovim savremenicima, daje jezgro prizora. Primitivni

su taj zadatak takođe crtački tretirali, i glava u opštoj zamisli može da bude vrlo slična, ali linije se ne ističu. Njima nedostaje ono što pada u oči kod klasičnog crteža; forma nije rađena sa ciljem da se linija oseti.

Uzmimo za primer jedan Aldegreverov* crtež portreta, koji, srodan sa Direrom, a još više sa Holbajnom, utvrđuje formu u odlučnim i sigurno vodećim konturama. U neprekidnom, ritmičkom kretanju, kao duga linija iste debljine teče kontura lica od slepog oka ka bradi: nos, usta i otvor očnih kapaka nacrtani su takođe jedinstvenim linijama koje se neprekidno razvijaju; bere se, kao čista siluetna forma, uklapa u ceo sistem pa je čak za bradu nađen homogen izraz.[3]) Ali razmrljano modelovanje savršeno se vezuje za formu koja se može pipanjem kontrolisati.

Najpotpuniju suprotnost ovome pruža jedna glava od Lifensa,* Rembrantovog vršnjaka. Tu je sav izraz povučen sa ivice i nalazi se u unutrašnjim delovima forme. Dva tamna oka živahna pogleda, trzaj usana, ovde onde sevne linija, ali odmah opet iščezne. Duge trase linearnog stila nedostaju potpuno. Odeliti fragmenti linija karakterišu oblik usta, a nekoliko razbijenih poteza oblik očiju i obrva. Ponekad se crtanje potpuno napušta. Senke koje modeluju nemaju više nikakvu objektivnu važnost. Ali u obradi konture obraza i brade učinjeno je sve da bi se sprečilo da se forma konturira, to jest da se može pročitati kao linija.

Iako manje upadljivo nego kod primera Rembrantovog žen-



Rembrant: Ženski akt

*) Izvesne nečistoće kod reprodukcije dolaze zbog bojenja kartona na pojedinim mestima.



Aldegrever: Portret čoveka (isečak)

skog akta, ipak je i ovde za habitus crteža odlučujuće viziranje odnosa svetlosti i suprotnosti svetlih i tamnih masa. I dok stariji stil u interesu jasnoće forme očvršćava pojavu, sa slikarskim stilom pojavljuje se sam od sebe utisak kretanja koji ide za svojim najunutrašnjijim bićem kada od onoga što se menja i prolazi stvara svoj naročiti problem.

Drugi slučaj: odelo. Za Holbajna* je nabiranje neke materije bio prizor čije rešavanje linijama ne samo da je smatrao mogućim, nego mu se činilo da on u linearnom izrazu zapravo i iskazuje svoj smisao. Naše oko i ovde stoji najpre na suprotnoj strani. Šta drugo vidimo nego svetlo i tamno koji se smenjuju i u kojima se pokazuje modelovanje? I kad bi već neko hteo da upotrebi linije, mogao bi



Lifens: Slika pesnika Jan Vos-a (isečak)

njima, kako izgleda, da označi samo tok ivice. Ali ni ova ivica ne igra bitnu ulogu: čas više. čas manje, opazićemo na pojedinim mestima prestanak površine kao nešto naročito, a ni u kom slučaju nećemo taj motiv osetiti kao vodeći motiv. Očigledno je to opet načelno drugo posmatranje kada crtež zasebno prati tok ivice i pokušava da ga učini vidljivim ravnomerno izvedenim naglašavanjem linija. I ne samo ivicu materije tamo gde se ona završava, nego isto tako i unutrašnje forme, udubljenja i ispupčenja nabora. Svuda jasne, čvrste linije. Svetlost i senke izdašno su upotrebljene, ali — i u tome leži razlika prema slikarskom stilu — apsolutna potčinjenost vlasti linije.

Slikarsko kostimiranje — donosimo kao primer jedan Metsuov* crtež — obrnuto, neće doduše sasvim isključiti elemenat linije, ali mu neće prepustiti voćstvo. Tu se oko najpre načelno zainteresuje za život površine. Stoga se sa konturama ne može više izneti sadržaj.



Holbajn: Crtež kostima

A dizanja i spuštanja ovih površina dobijaju odmah drugu pokretljivost čim se unutrašnji crtež kreće u slobodnim masama svetlog i tamnog. Zapažamo da geometriska figura takvih mrlja senki nije strogo obavezna; stvara se pretstava forme koja unutar izvesnih granica ostaje promenljiva i upravo time udovoljava stalnoj promeni pojave. Tome dodajte da gradivni karakter materije više dolazi do izražaja nego ranije. Direr je doduše već iskoristio mnoga opažanja kako bi se mogla dati vrsta osećaja pipanja, ali klasični stil crtanja naginje pre neutralnom označavanju materije. No za 17 vek, sa interesovanjem za slikarsko, proizlazi kao što se samo po sebi razume i interesovanje za kvalitet površina. Ništa se ne crta a da se ne označi mekoća i tvrdoća, hrapavost i glatkoća.

Princip linearnog stila najinteresantnije se potvrđuje tamo gde mu objekat najmanje izlazi ususret, štaviše gde mu se opire. To je slučaj kad se slika granje. Može se pojedini list shvatiti linearno, ali



Metsu: Crtež kostima

masa lišća, gustis lišća, u kome je pojedinačna forma kao takva postala nevidljiva, jedva da daje kakvog osnova za linearno shvatanje. Pri svem tom 16 vek ovaj zadatak nije smatrao nerešivim. Kod Altdorfera, Volfa Hubera* i drugih nalazimo divna rešenja. Naizgled neuhvatljivo svedeno je na linearnu formu koja govori vrlo energično i savršeno podražava ono što je karakteristično kod rastinja. Ko poznaje takve crteže, tom će stvarnost vrlo često buditi sećanja na njih, i oni će sačuvati svoje pravo i pored čudesno lepih dela jedne više slikarski orijentisane tehnike. Ti crteži ne reprezentuju nesavršeniji stepen prikazivanja, nego se naprosto u njima ogleda drukčija priroda umetnika.

Kao pretstavnik slikarskog crteža neka nam posluži A. van de Velde. Kod njega ne postoji namera da se fenomen pretstavi šemom sa jasnim potezima koji se mogu pratiti, nego je tu glavna stvar ono što je neograničeno a liniska masa potpuno onemogućuje da se crtež



Huber: Golgota

shvati po njegovim pojedinačnim elementima. Sa potezom, koji sa objektivnom formom jedva da ima kakve primetne veze i koja se može shvatiti samo intuitivno, postignuto je dejstvo da nam se čini da pred sobom vidimo pokretljivo lišće drveća određene gustine. Pritom je sasvim tačno rečeno kakvo je to drveće. Ono što je neopisivo kod beskonačnosti forme, koja izgleda da odbija svako određivanje, savladano je ovde slikarskim sredstvima.

Ako najzad bacimo samo jedan pogled na crtež neke predelske celine, onda se tu može lakše pogoditi izgled čisto linearnog crteža koji predmete po stazama i prolazima, blizu i daleko, daje sa konturom koja oštro odvaja jedno od drugog. Teže je pogoditi konturu kod one forme crtanja predela koja konzekventno sprovodi princip sli-



Van de Velde: Koliba u drveću

karskog slivanja pojedinačnih predmeta u celinu. Ima takvih crteža napr. od Van Gojena*. Oni su ekvivalenti njegovih obojenih i gotovo jednobojnih slika. I kako prekrivanje stvari i njihovih lokalnih boja magličastom koprenom važi kao slikarski motiv u najboljem smislu, to ovde smemo da navedemo takav crtež kao naročito tipičan za slikarski stil (Slika na strani 9 datirana 1646).

Lađe na vodi, obale sa drvećem i kućama, figurno i nefigurno — sve je isprepleteno u teško razmrsivo tkanje linija. Ne može se reći da su forme pojedinih predmeta bile ugušene — savršeno se vidi ono šta treba da se vidi —, ali one u crtanju tako zalaze jedna u drugu kao da su sve od istog elementa i da kroz njih struji isto kretanje. Nije nimalo značajno što se vidi ova ili ona lađa, ili kako izgleda neka kuća na obali. Slikarsko oko je podešeno da opaža ukupnu pojavu u kojoj pojedinačan objekat kao stvar više nema bitan značaj. On iščezava u celini a vibriranje svih linija potpomaže proces isprepletanja u istovrsnu masu.

SLIKARSTVO

1. Slikarstvo i crtež

U traktatu o slikarstvu opominje Leonardo više puta slikare da ne ograničavaju formu linijama.[1]) To zvuči kao protivurečnost prema svemu što se dosada tvrdilo o Leonardu i 16 veku. Ali je ta protivurečnost samo prividna. Ono na šta je Leonardo mislio stvar je tehnike, i lako je moguće da se primedba odnosila na Botičelija koji je manir crnog konturisanja naročito obilato upotrebljavao. Ali u jednom višem smislu Leonardo je mnogo linearniji nego Botičeli, mada mekše modeluje i mada je savladao veštinu da njegove figure ne pritiskuju podlogu. Odlučujuća je samo nova snaga kojom kontura iz slike govori i posmatrača sili da je prati.

Pošto ovim prelazimo na analizu slika, preporučljivo je da se ne gubi iz vida odnos između slikarstva i crtanja. Mi smo tako naviknuti da sve gledamo slikarski, da i kod linearnih umetničkih dela rado shvatamo formu malo labavije nego što je ona zamišljena. A tamo gde na raspoloženju stoje samo fotografije, slikarsko razmrljavanje je još veće a da i ne govorimo o malim cinkanim klišejima iz naših knjiga (reprodukcije prema reprodukcijama). Potrebna je vežba da se slike gledaju tako linearno kako one i zahtevaju da budu gledane. Samo dobra namera nije dovoljna. Čak i kada verujemo da smo ovladali linijom, naći ćemo posle malo sistematskog rada da između linearnog gledanja i linearnog gledanja još ima dosta razlika i da se intenzitet dejstva koje ishodi iz ovog elementa prikazivanja forme može bitno da poveća.

Holbajnov portre vidimo bolje ako smo pre toga gledali njegove crteže i učili ih napamet. Sasvim jedinstvena gradacija koju je linearizam ovde doživeo time što su, izostavljanjem svega ostalog, samo delovi pojave »tamo gde se forma povija« svedeni na liniju, deluje u crtežu najneposrednije. Pa ipak i obojena slika počiva potpuno na ovoj osnovi, i šema crtanja mora u utisku slike još uvek da se probija kao ono što je bitno.

Ali kad već za sam crtež važi izraz da linearni stil obuhvata samo jedan deo fenomena, jer se, kao što je to slučaj i kod Holbajna kao i kod gore uzetog Aldergreverovog primera, modelovanje može dati i nelinearnim sredstvima, onda ćemo kod slikarstva pogotovu postati svesni toga kako se tradicionalno karakterisanje stila jednostrano oslanja na jedno pojedinačno obeležje. Slikarstvo sa svojim pigmentima koji sve pokrivaju stvara po pravilu površine po čemu se i razlikuje, i tamo gde ostaje monohromo, od svakog crteža koji stvara linije. Linije su tu i svuda se osećaju, ali samo kao granice površina koje se osećaju plastično i koje su opipljivo modelovane. Na tome pojmu je naglasak. Opipljivost modelovanja odlučuje o uvršćenju nekog crteža u linearnu umetnost, čak i kada senke savr-

[1]) Uporedi: Leonardo, Knjiga o slikarstvu. Izdanje Ludvig 114 (116).

šeno nelinearno, samo kao dah, leže na hartiji. Za slikarstvo se od samog početka način šatirunga razume sam po sebi. Ali u suprotnosti prema crtežu, gde se ivice nesrazmerno jako ističu prema modelovanju površina, ovde je uspostavljena ravnoteža. U prvom slučaju funkcioniše linija kao okvir u koji su razapete senke koje modeluju, u drugom se oba elementa javljaju kao jedinstvo i potpuno jednaka plastična određenost granica forme je samo korelat potpuno jednake plastične određenosti modelovanja.

2. *Primeri*

Posle ovoga uvoda uporedićemo nekoliko primera linearnog slikarstva i slikarstva boje. Naslikana Direrova glava* iz 1521 izrađena je na sasvim sličnoj konturi kao Aldegreverova crtana čiju smo kopiju gore doneli. Silueta od čela nadole vrlo snažno izražena, otvor usta sigurna, mirna linija, nozdrve, oči, sve ravnomerno određeno do u poslednji ugao. Ali u istom stepenu u kome su granice forme utvrđene za osećaj pipanja, modelovane su i površine za shvatanje pomoću organa pipanja, glatko i čvrsto, a senke su shvaćene kao tamno koje neposredno prijanja uz formu. Predmet i pojava potpuno se pretapaju jedno u drugo. Pogled iz blizine daje istu sliku kao i pogled iz daljine.

Nasuprot tome forma se kod Fransa Halsa* načelno čuva opipljivosti. Ona je nedokučiva kao što je nedokučiv vetrom povijen žbun ili talasi reke. Slika iz blizine i slika iz daljine različite su. I pored toga što ne smemo da izgubimo pojedinačan potez, osećamo se pred slikom ipak više upućeni na posmatranje iz daljine. Pogled iz neposredne blizine je besmislen. Sliveno modelovanje načinilo je mesta modelovanju na mahove. Neravne, rasparčane površine izgubile su svaku mogućnost da se neposredno uporede sa prirodom. One se obraćaju samo oku i neće kao opipljive površine da govore osećaju. Stare linije forme su razorene. Ne sme se više nijedan pojedinačan potez uzeti bukvalno. Na nosu nešto trza, oči trepću, usne vibriraju. To je sasvim isti sistem od forme otuđenih simbola koje smo ranije analizirali kod Lifensa. Naše male kopije mogu, naravno, samo vrlo nesavršeno da učine jasnim činjenično stanje. Možda obrada belog rublja deluje najubedljivije.

Pustimo li da velike suprotnosti stilova dejstvuju jedna na drugu, onda individualne razlike gube od značaja. Tada se vidi da ono što daje Frans Hals u osnovi postoji i kod Van Dajka i Rembranta. Samo ih dele razlike stepena, i, upoređeni sa Direrom, oni se sjedinjuju u jednu zatvorenu grupu. Ali mesto Direra možemo staviti isto tako Holbajna, ili Masajsa, ili Rafaela. S druge strane, pri izolovanom posmatarnju pojedinog slikara, nećemo moći izbeći a da ne dozovemo iste pojmove stila da bi se okarakterisao početak i kraj njegovog razvitka. Portreti mladog Rembranta su (relativno) plastično i linearno gledani portreti, prema portretima Rembranta zrelog majstora.



Hals: Portret čoveka

Ali iako biti u stanju da se prepustimo samo optičkoj pojavi uvek znači kasniji stepen razvitka, to time nikako nije rečeno da čisto plastični tip stoji na početku. Direrov liniski stil nije samo viši stepen postojeće tradicije, nego on istovremeno znači i izlučivanje svih protivurečnih elemenata u stilskoj tradiciji 15 veka.

Kako se zatim u pojedinačnom vrši prelaz od čistog linearizma ka slikarskom načinu gledanja 17 veka, može se upravo na portretu vrlo jasno pokazati. Ali mi u to ovde ne možemo da ulazimo. Uopšte uzev, sme se reći toliko da sve veće sadejstvo svetlosti i senke priprema puteve odlučno slikarskom shvatanju. Šta to znači, postaće svakom jasno kad uporedi recimo jednog Antonisa Mora sa još uvek njemu srodnim Hansom Holbajnom. Mada plastični karakter nije



Direr: Portret B. van Orlaja

uništen, počinju ovde ipak veće svetline i tamnine da se udružuju u samostalniji život. U istom času kada popušta ravnomerna oštrina ivica oblika, dobija ono što nije linija veći značaj na slici. Tada se kaže da se forma vidi šire. To ne znači ništa drugo nego da su mase dobile više slobode. Čini nam se da svetlost i senka jedna s drugom dolaze u življi dodir. U takvim dejstvima je oko pre svega naučilo da se poveri prividu i da najzad jedan u pogledu forme potpuno otuđen crtež smatra samom formom.

Produžujemo sa dva primera koji ilustruju tipičnu suprotnost stilova na temu figure kostima. To su primeri romanske umetnosti, Bronzino* i Velaskez.* Što nisu rasli na istom stablu, to je bez značaja za nas jer mi želimo samo pojmove da učinimo jasnim.

Bronzino je u neku ruku Holbajn Italije. Njegove slike, vrlo karakteristične u crtanju glava, sa metalnom određenošću linija i



Broncino: Eleonora od Toleda

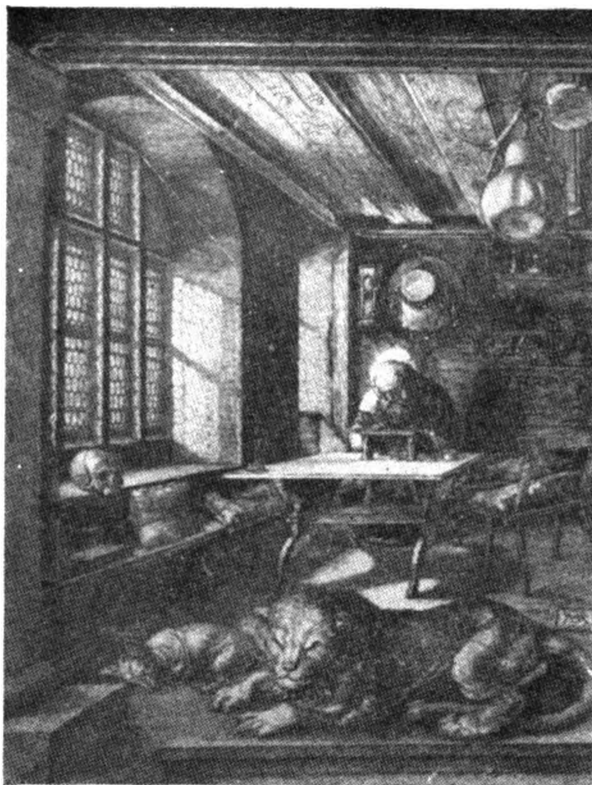
površina, naročito su vredne pominjanja kao prikazivanje bogato ornamentisanog kostima u smislu isključivo linearnog ukusa. Nijedno ljudsko oko nije u stanju tako da vidi stvari. Mislim da ih vidi sa tom ravnomernom određenošću linije. Ni za trenutak slikar nije skrenuo s puta bezuslovne predmetne jasnosti. Izgleda kao da se pri pretstavljanju police sa knjigama hoće da slika knjiga po knjiga i svaka podjednako jasno oivičena, dok oko podešeno na pojavu, prima samo blesak koji igra nad celinom u kojoj pojedinačna forma čas više, čas manje, iščezava u tome blesku. Takvo oko, podešeno na pojavu, imao je Velaskez. Haljinica njegove male princeze bila je izvezena cik-cak šarama, ali to što nam on daje nije ornamenat po sebi, nego treperava slika celine. Gledane zajedno iz daljine, šare,



Velaskez: Infantkinja Margareta Terezija

iako su izgubile svoju jasnoću, ipak ne deluju nejasno. Apsolutno se vidi šta se želi da prikaže, ali forme nisu uhvatljive, one se pomeraju, a povrh njih treperi svetlost sjaja tkanine, a za celinu je odlučujući ritam svetlosnih talasa koji ispunjuje (na našoj kopiji neprimetno) još i osnovu.

Zna se da klasični 16 vek nije uvek slikao materije kao Bronzino, i da Velaskez takođe pretstavlja samo *jednu* mogućnost slikarske interpretacije. Ali pored velikog stilskog kontrasta ne igraju važnu ulogu pojedine varijante. Grinevald je u granicama svoga vremena čudo slikarskog stila, a prepirka svetog Erazma sa Mauricijusom (u Minhenu) spada među njegove poslednje slike. No ako se uporedi zlatom vezena odežda ovog Erazma, čak samo sa Rubensom, dejstvo

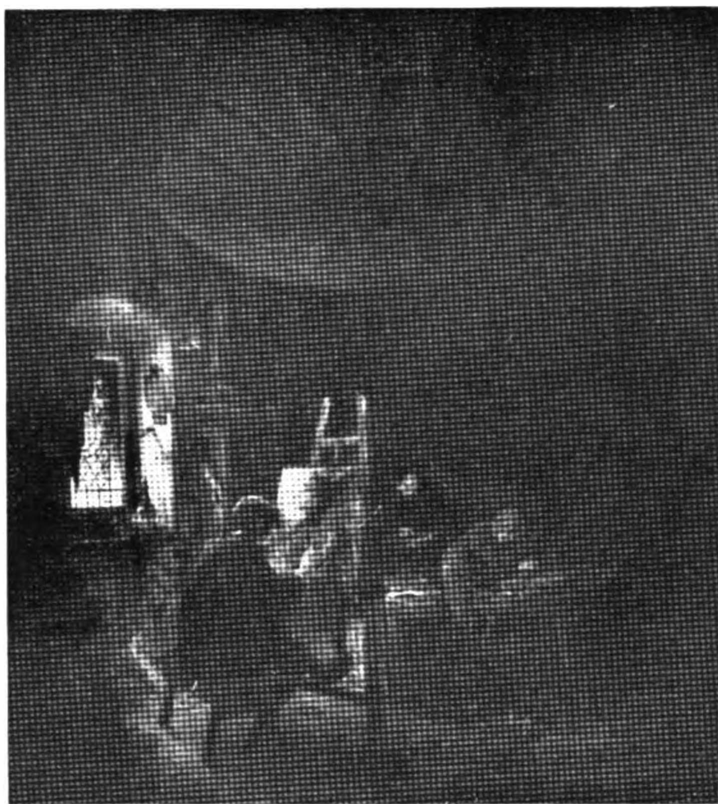


Direr: Sv. Jeronim u svojoj ćeliji

kontrasta je tako snažno, da se i ne pomišlja na odvajanje Grinevalda od tla 16 veka.

Kosa deluje kod Velaskeza sa savršenom materijalnošću, ali nije prikazan ni pojedinačan uvojak ni pojedinačna vlas, nego jedna svetlosna pojava koja prema objektivnom supstratu ima još samo sasvim labav odnos. Tako materija nije nikada bila savršenije pretstavljena nego kada je stari Rembrant naslikao staračku bradu sa široko nanetim pigmentima, pri čemu ipak nedostaje ona opipljiva sličnost forme oko koje su se trudili Direr i Holbajn. I u grafičkom delu gde je lako pojmljivo iskušenje da se pojedinačnim potezom — bar ovde onde — izvede pojedinačna dlaka, udaljuju se kasniji Rembrantovi radirunzi potpuno od svake mogućnosti upoređenja sa opipljivo-stvarnim i drže se samo privida celine.

Isto je tako — da pređemo na drugu oblast — sa pretstavljanjem nejasnosti lišća od drveća i žbunja. Klasična umetnost je i ovde tražila da dobije tip čistog lišćarskog drveta, to jest kad god je to moguće, da da lišće sa pojedinačnim vidljivim listovima. Ovoj želji, naravno, povučene su uske granice. Već u neznatnoj udaljenosti sliva



Van Ostade: Atelje

se zbir pojedinačnih formi u masovnu formu, i nikakva ma koliko šiljata četkica ne može tu da dade sve detalje. Pa ipak je likovna umetnost linearnog stila i ovde uspela. Kad joj nije bilo moguće da uobličava svaki pojedini list sa ograničenom formom, onda je prosto davala kite lišća, pojedinačne grupe lišća sa ograničenom formom. I iz takvih najpre jasno odvojenih grupa lišća izraslo je onda postepeno, potpomognuto sve živahnijim strujanjem svetlih i tamnih masa, nelinearno drvo 17 veka gde su pojedine mrlje boje stavljene jedna do druge tako da pojedinačna mrlja ne traži da bude kongruentna sa formom lista koji joj služi kao podloga.

No i klasičnom linearizmu je bio poznat jedan način pretstavljanja u kome četkica daje crtež forme u sasvim slobodnim linijama i pegama. Albreht Altdorfer je, da navedemo jedan istaknut primer, tako obrađivao gustiš lišća u svome Sv. Đorđu u šumi, u Minhenskoj pinakoteci (1510). Nesumnjivo, ove ljupke liniske šare ne poklapaju se sa predmetnim stanjem stvari, ali su to ipak linije, jasno ornamentalne šare koje traže da se gledaju posebno i koje se održavaju

ne samo u utisku celine, nego izdržavaju pogled i iz najneposrednije blizine. U tome leži načelna razlika prema slikarskom slikanju lišća 17 veka.

Ako hoćemo da raspravljamo o naslućivanju slikarskog stila, onda ga nalazimo pre u 15 nego u 16 veku. Tamo, uprkos preovlađujućem linearnom smeru, zaista ima izvesnih načina izražavanja koji ne odgovaraju linearizmu, pa su docnije zbilja kao nečisti bili izdvojeni. Oni su našli pristup i u grafiku. Tako se napr. u starom nirnberškom drvorezu (Volgemut) nalaze crteži žbunja koji svojom otuđenom, zamršenom linijom forme čine utisak koji se jedva može da nazove drukčije nego impresionistički. Tek posle toga je Direr — kao što rekosmo — ceo sadržaj vidljivoga dosledno potčinio liniji koja iscrtava formu.

Na završetku upoređujemo još Direrov rez sv. Jeronima* kao linearnu sliku enterijera sa slikarskom koncepcijom istog motiva kod Ostade-a.* Obični otisci slika više nisu dovoljni ako na nekoj scenskoj celini hoćemo da demonstriramo linearnost u njenoj najpotpunijoj određenosti. U tim malim kopijama slika izgleda sve rastrljano. Uzećemo rez da bismo jasno predočili kako se duh čvrsto oivičene telesnosti, prevazilazeći pojedinačnu figuru, utvrđuje na dubokoj pozornici. Isto tako donosimo Ostade-a u jednom radirungu, jer i ovde nije dovoljna fotografija po slici. Iz takvog poređenja sa velikom snagom izbija suština suprotnosti. Jedan te isti motiv — zatvoren prostor sa svetlošću koja upada s boka — je s jedne i s druge strane doveden do sasvim različitog dejstva. U prvom slučaju sve je granica, opipljiva površina, izolovana stvarnost; u drugom, sve je prelaz i kretanje. Svetlost ima reč, a ne plastična forma: zamagljena celina u kojoj pojedini predmeti postaju jasni dok se u prvom slučaju predmeti osećaju kao glavna stvar, a svetlost kao nešto pridodato. Ono što je Direr tražio u prvom redu, naime da se pojedinačna tela učine opipljivim po njihovim plastičnim granicama, ovde je načelno izbegnuto: ivice nisu oštre, površine izmiču opipljivosti, a svetlost se slobodno razliva kao reka koja je provalila svoje nasipe. Suprotno nije postalo nezapažljivo, ali je takoreći razrešeno u jedno natpredmetno dejstvo. Vidimo čoveka pred slikarskim stalkom a za njegovim leđima vidimo isturen taman ugao, oboje dovoljno jasno, ali tamna masa jedne forme vezuje se sa tamnom masom druge i pomoću mrlja svetlosti koje se među njima pojavljuju uvodi kretanje koje, razgranjavajući se raznoliko, kao samostalna snaga potpuno vlada prostorom slike. Nema sumnje: u prvom slučaju se oseća umetnost koja obuhvata i Bronzina, a u drugom se paralela — uprkos svih razlika — zove Velaskez.

Pritom ne smemo smetnuti s uma da stil pretstavljanja sadejstvuje sa poretkom forme koji teži za istim dejstvom. Kao što svetlost dejstvuje kao jedinstveno kretanje, tako je i predmetna forma obuhvaćena jedinstvenom strujom kretanja. Ukočenost se pretvorila u živo micanje. Kulisa levo, kod Direra mrtvi stub, postala je čudesno treperava, tavanica i zavojite stepenice — iako ne stvaraju utisak kretanja zbog svoje trošnosti, ipak su od samog početka

raznovrsni u formi; uglovi više nisu jasni i određeni, nego tajanstveno zakrčeni mnogovrsnim starudijama — primer za uzor »slikarskog poretka«. Svetlost koja se u prostoriji zamagljuje po sebi je materijalno-slikarski motiv u najboljem smislu.

Ali — kao što već rekosmo — slikarski način gledanja nije nužno vezan za slikovito-dekorativnu scenariju. Tema može da bude mnogo jednostavnija, šta više da joj potpuno nedostaje pitoreskni karakter, pa ipak obradom ona može da dobije draž beskrajnog kretanja koje prevazilazi sve slikovito koje leži u materiji. Baš su pravi slikarski talenti uvek brzo odbacivali »pitoreskno«. Kako se malo toga može naći kod Velaskeza!

3.

Slikarski i obojen su dve potpuno različite stvari, ali postoji jedna slikarska i jedna ne-slikarska boja, i o tome će ovde još — bar u nagoveštaju — biti govora. Neka nedostatak mogućnosti demonstracije opravda kratku obradu.

Pojmovi slika pipanja i slika gledanja ne mogu se ovde više direktno upotrebiti, ali suprotnost slikarske i ne-slikarske boje svodi se ipak na razliku u shvatanju sasvim slične prirode. Zbog toga što se jednom boja uzima kao trajan elemenat dok se drugi put smatra da je promena u pojavi bitna: jednobojan objekat »preliva se« u najraznovrsnijim bojama. Oduvek su se zavisno od položaja prema svetlosti prihvatale izvesne promene lokalne boje. Ali se sada dešava nešto više. Pretstava o osnovnim bojama koje se ravnomerno održavaju pokolebana je, pojava oscilira u najraznovrsnijim tonovima, a iznad celokupnosti sveta leži boja još samo kao privid, kao nešto lebdeće i večno uznemireno.

Kao što je u crtežu tek 19 vek izvukao dalje zaključke za prikazivanje privida, tako je i u tretiranju boje noviji Impresionizam daleko nadmašio Barok. Pa ipak se već u razvitku od 16 ka 17 veku osnovna razlika potpuno obelodanjuje.

Za Leonarda ili Holbajna boja je ona lepa materija koja i na slici ima telesnu stvarnost i svoju vrednost nosi u samoj sebi. Naslikani plavi ogrtač deluje istom materijalnom bojom koju ogrtač u stvarnosti ima ili bi mogao da ima. Uprkos izvesnih razlika u svetlim i tamnim delovima ostaje boja u osnovi jednaka sama sebi. Zato Leonardo traži da se senke slikaju samo dodavanjem crnog lokalnoj boji. To je, veli on, »prava« senka.[5])

To je utoliko čudnije što je Leonardu bila tačno poznata pojava komplementarnih boja u senkama. Ali mu nije palo na um da se tim teoretskim saznanjem posluži u umetnosti. Isto tako je već L. B. Alberti zapazio da se kod osobe koja ide preko zelene livade lice zeleno oboji,[6]) međutim i njemu je ta činjenica izgledala neobavezna za

[5]) Leonardo na navedenom mestu 729 (703); qual' è in se *vera* ombra dè colori de corpi.

[6]) L. B. Alberti, della pittura libri tre ed. Ianitschek p. 67 (66).

slikarstvo. Ovde se vidi u kako se neznatnoj meri stil određuje samo posmatranjima prirode i da poslednja odluka uvek pripada dekorativnim načelima, ubeđenjima ukusa. Što se mladi Direr u svojim studijama boja u prirodi baš sasvim drukčije ponaša nego u svojim slikama, u vezi je sa istim principom.

Ako, obrnuto, poznija umetnost napušta to shvatanje o suštini lokalne boje; onda to nije samo zasluga naturalizma, nego nešto što je uslovljeno novim idealom lepote bojenja. Bilo bi suviše kad bi rekli da nema više lokalne boje, iako baš na tome počiva preokret što se pojedinačna materija u svojoj materijalnoj egzistenciji povlači, a ono što se na njoj zbiva postaje glavna stvar. Rubens isto tako kao i Rembrant u senci prelazi u sasvim drugu boju, a samo je razlika stepena kada ta druga boja više neće izgledati samostalna, nego će se pojaviti kao komponenta mešanja. Kada Rembrant slika crveni ogrtač — ja mislim na ogrtač Hendrikje Štofels u Berlinu — onda nije bitno crveno prirodne boje po sebi, nego kako se ta boja posmatraču takoreći pred očima menja: u senci se nalaze intenzivni zeleni i plavi tonovi i samo na momente zasvetli čisto crvena boja. Primećuje se da akcenat više ne leži na postojanju, nego na nastajanju i menjanju. Time je boja dobila sasvim nov život. Nju više nije moguće odrediti, jer je na svakoj tačci i u svakom trenutku drukčija.

Ovome se onda može da pridruži razlaganje površine kao što smo ranije videli. Dok stil izrazite lokalne boje modeluje razmazujući, ovde mogu pigmenti da stoje neposredno jedni pored drugih. Time boja još više gubi materijalnost. Stvarno više nije površina boje kao nešto što pozitivno postoji, nego je tu stvarno onaj privid koji se odvaja od pojedinih mrlja, poteza, tačaka boje. Pritom je svakako potrebno da zauzmemo položaj u izvesnoj udaljenosti, ali se time ne misli da je opravdano samo to gledanje iz daljine, pri kome se oblici rastapaju. Za tehničara je više nego prosto zadovoljstvo kada se potezi boje vide jedni pored drugih. U krajnjoj liniji ima se u vidu ono dejstvo nedokučivog — koje je kako u crtežu tako i ovde u koloritu bitno uslovljeno fakturom koja se otuđila od forme.

Ako hoćemo sebi da objasnimo razvitak na elementarnom fenomenu u slici, onda sebi treba da predočimo prizor kada u nekom sudu pri određenoj temperaturi voda počinje da ključa. To je još uvek isti elemenat, ali je od mirujućeg postao uznemiren i od shvatljivog neshvatljiv. I samo u ovom obliku priznao je Barok ono što je živo.

Mogli smo se i ranije poslužiti ovim poređenjem. Upravo to ulivanje svetlog i tamnog jedno u drugo u slikarskom stilu mora da odvede do takvih pretstava. Ali ono što je sad kod boje novo, to je množina komponenata. Svetlost i senka su najzad nešto jedinstveno, ali kod kolorita se radi o slaganju raznih boja. Naše dosadašnje izlaganje još ne pretpostavlja ovo mnoštvo, jer smo govorili samo o boji a ne i o bojama. Ako sada imamo u vidu ukupan kompleks, onda ne uzimamo u obzir harmoniju boja — to je predmet jednog kasnijeg poglavlja — i držimo se činjenice da u klasičnom tretmanu boje pojedini elementi stoje jedan pored drugog kao nešto izolovano, dok

kod slikarskog kolorita pojedina boja izgleda tako ukotvljena u opštoj osnovi kao lokvanj na dnu jezera. Emalj Holbajnovih boja je u sebi izdvojen kao pojedine ćelije radova u gleđi. Kod Rembranta boja mestimično pokulja iz tajanstvene dubine kao kad — da upotrebimo drugu sliku — vulkan ispušta užarenu reku lave, a pritom smo svesni da se u sledećem trenutku ždrelo može da otvori na drugom mestu. Razne boje su nošene jedinstvenim kretanjem. Taj utisak se očigledno svodi na iste uzroke na koje i jedinstveno kretanje svetlosti i senke koje nam je poznato. Tada se govori o tonskom ponašanju kolorita.

Dajući ovo dalje određivanje bojenog slikarstva, primetiće se zacelo da to više nije stvar gledanja, nego još samo stvar određenog dekorativnog poretka. Ovde postoji izvestan izvor boje, a ne naročito shvatanje opažajnosti. Mi smo spremni na ovaj prigovor. Nesumnjivo postoji objektivno-slikarsko i u oblasti boje, ali dejstvo koje se traži sredstvima izbora i poretka ipak nije nespojivo sa onim što oko može da primi iz same stvarnosti. I sistem boja sveta nije nešto čvrsto, nego se može interpretirati ovako i onako. Možemo da gledamo s obzirom na izolovanu boju, a možemo da gledamo s obzirom na vezivanje i kretanje. U samom početku pojedine situacije boja sadrže svakako viši stepen jedinstvenog kretanja nego druge boje, ali konačno sve može da se shvati slikarski, te nije potrebno bežati u maglovitu atmosferu koja uništava boje, kao što to rado čine izvesni holandski majstori prelaznog doba. No sasvim je razumljivo što je i ovde imitativni stav praćen određenim zahtevom dekorativnog osećanja.

Slikarskom koloritu zajedničko je sa efektom kretanja slikarskog crteža to, što kod poslednjeg svetlo, a kod prvog boja, dobija život odvojen od predmeta. Otuda i dolazi da se prvenstveno slikarskim nazivaju oni prirodni motivi kod kojih je stvarna podloga boje postala teže primetna. Zastava od tri obojena polja koja mirno visi nije ništa slikovito. Pa i skup takvih zastava jedva da će proizvesti slikovit prizor, mada u ponavljanju boje sa perspektivnim prelazima leži dovoljan osnov za to. Ali čim se zastave na vetru zalepršaju, čim se jasno ograničene trase gube i samo ovda onda pojedini delovi boje pojavljuju, laički sud je gotov da u tome prizna slikovit prizor. Još više je to slučaj pri pogledu na živu šaroliku pijacu. Slikovitost ne čini samo raznobojnost, nego prodiranje jedne boje u drugu, prodiranje koje se jedva više može lokalizovati na pojedinačne objekte a gde smo, u suprotnosti prema običnom kalejdoskopu, ipak ubeđeni o predmetnom značaju pojedine boje. Ovo se slaže sa posmatranjima slikarske siluete i tome sličnim posmatranjima koja smo već ranije učinili. U klasičnom stilu, obrnuto, nema utiska boje koji ne bi bio vezan za utisak forme.

PLASTIKA

1. *Opšte*

Kada Vinklman presuđuje o plastici Baroka, uzvikuje s prezrenjem: »Kakva kontura!« On uzima odeljenu, izrazitu liniju konture kao bitan momenat svekolike plastike i odvraća pogled ako mu kontura ništa ne daje. Ali pored plastike sa naglašenom, izrazitom konturom, može se zamisliti plastika sa obezvređenom konturom, konturom u kojoj se izraz ne uobličava u liniju, a Barok je imao baš takvu umetnost.

U doslovnom smislu plastika kao umetnost telesnih masa ne poznaje liniju, ali suprotnost linearne i slikarske plastike ipak postoji, a dejstvo obe vrste stila jedva je manje različito nego u slikarstvu. Klasična plastika gleda na granice: nema forme koja se ne bi mogla izraziti u granicama određenog motiva linija, nema figure za koju se ne bi moglo reći u vezi s kojim izgledom je koncipirana. Barok negira konturu, ali ne u tome smislu da isključuje dejstvo siluete, nego u tome što figura izbegava fiksiranje unutar određene siluete. Ne možemo je utvrditi kao određen izgled, jer se ona takoreći otima posmatraču koji želi da je uhvati. Naravno, i klasična plastika može se posmatrati sa različitih strana, ali ostali izgledi jasno su *sporedni* izgledi pored glavnog. Ima jedan trenutak kada se opet vraćamo glavnom motivu, i očevidno je tu silueta više nego slučajan prestanak vidljivosti forme: ona pored figure zadržava izvesnu samostalnost, baš zato što pretstavlja nešto što je u sebi zatvoreno. Za baroknu siluetu, obrnuto, bitno je to što ona nema tu samostalnost, nigde ne treba neki motiv linije da očvrsne u nešto sopstveno. Ni u kom izgledu forma se ne gubi potpuno. Štaviše, može se reći: tek od forme otuđena kontura, je slikarska kontura.

I tako su tretirane površine. Nije to samo objektivna razlika što Klasika voli mirne površine a Barok pokretne. Tu je tretiranje forme drukčije. Kod Renesansa nalazimo samo određene opipljive vrednosti, kod Baroka sve je prelaz i promena. Kod Renesansa imamo uobličavanje onoga što bitiše, imamo trajne forme; kod Baroka nalazimo privid stalne promene, nalazimo pretstavljanje koje računa sa dejstvom kakvo više ne postoji za ruku, nego samo za oko. Dok su u klasičnoj umetnosti svetlo i tamno podređeni plastičnoj formi, izgleda da se sada svetlost osmelila na samostalan život. U prividno slobodnom kretanju presijava ona površinu pa se može desiti nekad i to da forma potpuno nestane u tami senke. Da, mada nema one mogućnosti koje dvodimenzionalnom slikarstvu, kao umetnosti načelnog privida, stoje na raspoloženju, preduzima plastika ipak sa svoje strane da prikaže forme koje sa objektivnom formom nemaju više nikakve veze i ne mogu se označiti drukčije nego kao impresionističke.

Zbog toga što se time plastika udružuje sa čisto optičkim prividom te prestaje da opipljivo-stvarno postavlja kao bitno, postaju

joj pristupačne sasvim nove oblasti. Ona se takmiči sa slikarstvom u prikazivanju trenutnog, i kamen se iskorišćuje za iluziju svake vrste gradivnosti. Umetnik je u stanju da dade sjaj pogledu oka isto tako kao i presijavanje svile ili mekoću mesa. Kad god se posle toga ponovo pojavio klasicistički pravac koji se zalagao za pravo linije i opipljivost volumena, smatrao je da, u okviru čistoće stila, mora da protestvuje i protiv one gradivnosti.

Figure u slikarstvu nikada nisu izolirane figure. Kretanje mora i dalje da se širi i ne sme da zamre u atmosferi mirovanja. I senka niše za figuru je sada od drugog značaja nego ranije. Ona više nije samo pozadina, nego ulazi u igru kretanja: tama dubine vezuje se sa senkom figure. U pripremanju ili odvođenju pokreta arhitektura mora da sarađuje sa plastikom. Ako im se pridruži još i veliko objektivno kretanje, onda nastaju ona čudesna celovita dejstva kakva naročito nalazimo na nordiskim baroknim oltarima gde se figure udružuju sa arhitektonskim kosturom tako da deluju kao čipkasta pena na uzburkanom talasanju arhitekture. Istrgnute iz te veze gube one svako značenje. Za potvrdu ovoga ukazujemo na nekoliko nesrećnih izlaganja u modernim muzejima.

Istorija plastike čini terminologiji iste teškoće kao i istorija slikarstva. Gde prestaje linearno a gde počinje slikarsko? Već u granicama Klasike moraće se praviti razlika između više ili manje slikarskog. I kada počne značenje svetlog i tamnog da raste a ograničena forma sve više i više da se povlači iza neograničene, tada se proces bez sumnje može označiti kao razvitak u pravcu ka slikarskom. Ali je apsolutno nemoguće staviti prst na tačku gde je kretanje svetlosti i forme postiglo onu slobodu da pojam slikarski u pravom smislu mora da stupi u važnost.

Nije suvišno ako se i ovde utvrdi da je karakter izričite linearnosti i plastičnog ograničenja tekovina dužeg razvitka. Tek tokom 15 veka razvija italijanska plastika jasniju osetljivost za linije kada granice forme počinju da se osamostaljuju. Ni tada izvesne slikarske draži kretanja nisu bile sasvim isključene. Naravno, spada u najtugaljivije zadatke istorije stila da se tačno proceni stepen dejstva siluete ili, s druge strane, da se recimo treperava pojava jednog reljefa od Antonija Roselina prosudi po njenom originalnom slikarskom sadržaju. Diletantizmu su ovde vrata još širom otvorena. Svako misli da je dobro onako kako *on* vidi stvari, i utoliko bolje ukoliko se više slikarskih dejstava u modernom smislu mogu žmirkanjem pronaći. Mesto svake pojedinačne kritike ukazaćemo na nesrećno kopiranje slika u knjigama našeg vremena gde je po shvatanju i izgledu bitni karakter vrlo često potpuno promašen.

To su primedbe o italijanskoj istoriji umetnosti. Za nemačku istoriju umetnosti stvar se postavlja nešto drukčije. Dugo je trajalo dok se ovde iz starogotske-slikarske tradicije moglo da iščauri plastično osećanje linija. Karakteristična je nemačka naročita ljubav za oltarske škrinje sa zbijeno i ornamentalno poređanim figurama gde glavna draž leži baš u — slikarskom — preplitanju. Ali je ovde dvostruko umesno upozorenje da se ove stvari ne gledaju više sli-

karski nego što treba da se gledaju. Merilo uvek leži u savremenom slikarstvu. Publika svakako pred poznogotskom plastikom nije doživljavala druga slikarska dejstva sem onih koja su slikari uzeli iz prirode, makar nas ona još toliko mamila da ih gledamo u razrešenim slikama.

Ali nešto od slikarskog bića ostaje nemačkoj plastici i docnije. Linearnost latinske rase činila se nemačkom osećanju pomalo hladna, i karakteristično je da je to bio Italijan, Kanova, koji je pri kraju 18 veka zapadnu plastiku ponovo skupio pod steg linije.

2. *Primeri*

Za ilustraciju pojmova ograničavamo se na italijanske primere. Klasični tip je ovde izgrađen u nenadmašenoj čistoći, a u samom slikarskom stilu Bernini pretstavlja najsnažniju stvaralačku potenciju Zapada.

Analogno dosadašnjem redu analize neka imaju prvenstvo dva poprsja. Benedeto da Majano* svakako nije činkvečentista, ali oštrina plastično rezane forme ne ostavlja ništa što bi se još moglo poželeti. Možda u fotografiji pojedinosti govore suviše jako. Bitno je kako je ukupan izgled ugrađen u čvrstu siluetu i kako je svaka odvojena forma — usta, oči, pojedine bore — dobila svoju potpuno sigurnu, nepokretnu, na utisak trajnog zasnovanu pojavu. Sledeća generacija bi forme prikupila u veće jedinice, ali klasični karakter skroz opipljivog volumena već je i ovde savršeno izražen. Ono što bi se možda na odelu moglo tumačiti kao treperenje, samo je dejstvo preslikavanja. Prvobitno su pojedine figure tkanine pomoću boje izvedene ravnomernom jasnoćom. Isto su tako zenice, čije se pomeranje ustranu lako previdi, bile istaknute bojenjem.

Kod Berninija* je rad tako izveden da se sa linearnom analizom ne može nikud dospeti, a to ujedno znači da ono što je kubično izmiče neposrednom shvatanju. Površine i nabori ogrtača su ne samo po sebi pokretne prirode — što je nešto spoljašnje — nego su principijelno gledani kao plastika. Površine trepere a oblik se gubi sa dodirom ruke. Munjevitom brzinom kao male zmije proleti sjajno svetlo visova, sasvim na isti način na koji Rubens svoje najpovišenije svetlo unosi u crtež. Celokupna forma se više ne gleda na osnovu siluete. Uporedimo fenomen ramena: kod Benedeta, linija koja mirno teče, kod Berninija, kontura koja, pokretljiva po sebi, svuda prelazi preko ivice. Ista se igra produžuje u glavi. Sve je podešeno tako da se dobije utisak promene. Ne odlučuje o baroknom karakteru činjenica što su usta otvorena, nego što je senka otvora usta tretirana kao nešto neplastično. Mada mi ovde imamo posla sa formom modelovanja punih oblina, u suštini je to isti način crtanja koji smo našli već kod Fransa Halsa i Lifensa. Za pretvaranje opipljive forme u neopipljivu koja ima samo optičnu realnost, uvek su kosa i oči naročito karakteristični. Ovde se »pogled« dobio sa tri izbušene rupe.



Majano: Portret Pjetra Melinija

Barokna poprsja izgleda uvek da traže bogatu draperiju. Utisku pokreta lica potrebna je redovno ova pomoć. U slikarstvu je isto tako, i Greko bi bio izgubljen kada ne bi mogao da produži kretanje figura u brzom hodu oblaka preko neba.

Onoga koga zanimaju prelazi upućujemo na ime kao što je Vitoria. Njegova poprsja baziraju, a da i nisu u pravom smislu slikarska, na dejstvu pune orkestracije svetlog i tamnog. Razvitak plastike poklapa se i ovde sa slikarstvom, ukoliko se u plastiku uvodi čisto slikarski stil obradom gde bogatija igra svetlosti i senke nadigrava plastične osnovne forme. Ona je još uvek tu, plastičnost, ali svetlost dobija snažno specijalno značenje. Izgleda da se oko na takvim dekorativno-slikarskim dejstvima vaspitalo za slikarsko gledanje u imitativnom smislu.



Bernini: Kardinal Borgeze

Za plastičnu celu figuru donosimo paralelu između Đakopa Sansovina* i Piže-a.* Kopija je suviše malena da bi se obradom pojedinačne forme mogao dobiti jasniji utisak, no ipak se suprotnost stila može nesumnjivo osetiti. Sansovinov Jakobus je pre svega primer klasičnog dejstva siluete. Nažalost — kao tako često — snimak nije čisto udešen za tipičan čeoni izgled, usled čega je ritam nešto rastrgnut. Po stopi vidimo u čemu je greška: fotograf se više nego što je potrebno pomerio ulevo. Posledice te greške osećaju se svuda, možda najviše kod ruke koja drži knjigu: knjiga se skraćuje toliko da se vidi još samo obrez a ne i njeno telo, dok je odnos šake i podlaktice postao tako nejasan da obrazovano oko mora da prigovori.



Sansovino: Sv. Jakov

Ako zauzmemo pravilnu tačku gledanja, odjednom postaje sve jasno, a izgled najveće jasnosti je u isto vreme i izgled najsavršenijeg ritmičkog totaliteta.

Pižeova figura, naprotiv, pokazuje karakterističnu negaciju konture. I ovde se, naravno, forma nekako konturira u odnosu na pozadinu, ali ne treba ići duž siluete. Ona ne znači ništa u odnosu na sadržaj koji obuhvata; ona dejstvuje kao nešto slučajno koje se za svaku tačku gledanja menja a da time ono što se gleda ne postaje ni bolje ni gore. Specifično slikarsko nije u tome što je linija jako uznemirena, nego u tome što se forma ne uokviruje i ne utvrđuje. To vredi kako za celinu tako i za pojedinosti.

Što se tiče svetlosnog fenomena, on je svakako od samog početka mnogo nemirniji nego kod Sansovina. Tu se on mestimično već primetno odvaja od forme, dok su svetlost i senka kod Sansovina sasvim u službi objašnjenja stvari. Međutim, slikarski stil se očituje zapravo tek u tome što je svetlosti dodeljen onaj samostalan život koji plastična forma uzima od neposredne opipljivosti. Ovde bi trebalo da ukažemo na izlaganja data napred povodom poprsja Berninijevog. Tu je lik kao pojava za oko zamišljen drukčije nego u klasičnoj umetnosti. Telesna forma ne gubi obeležje opipljivosti, ali draž koju ona vrši na organe pipanja nije više ono što je primarno. To ne smeta da kamen u obradi dobije veću materijalnost nego ranije. I ta materijalnost — razlikovanje tvrdoće i mekoće itd. — je iluzija za koju treba da zahvalimo samo oku i koja bi se pod ispitujućom rukom odmah izgubila.



Piže: Sv. A. Sauli

Svi ostali elementi koji pridolaze radi povećanja utiska kretanja: razbijanje tektonskog skeleta, pretvaranje kompozicije površine u kompoziciju dubine i tome slično, moraju se zasad ispustiti iz vida. Naprotiv, ovamo spada još i primedba da je senka niše u slikarskoj plastici postala integrišućim sastavnim delom dejstva. Ona utiče na kretanje svetlosti na figuri. Tako nalazimo kod crtača Baroka da ne stavljaju na hartiju ni najletimičniju skicu portreta a da ne dodaju senku pozadine.

Doslednosti plastike koja ide za slikovitim dejstvima odgovara da joj figura na zidu i procesija moraju biti simpatičnije nego slobodna figura. Mada se baš Barok, — mi ćemo se na ovo još vratiti — otima stegama površine, on se ipak načelno interesuje za to da mogućnosti izgleda ograniči. Za ovo su upravo vrlo karakteristične Berninijeve majstorske tvorevine, pre svega one koje su, kao sveta Tereza*, smeštene u poluzatvoren prostor. Presečena okvirnim stubovima i osvetljena odozgo iz sopstvenog izvora svetlosti, deluje ova grupa apsolutno slikovito, kao nešto što je u izvesnom smislu udaljeno od opipljive stvarnosti. Tome još treba dodati težnju slikarske obrade forme da kamenu oduzme ono što je neposredno opipljivo. Linija kao granica je isključena, a površine su protkane tolikim kretanjem da karakter opipljivosti manje više uzmiče pred utiskom celine.

Pomislimo kao na suprotnost na Mikelanđelove ležeće likove u kapeli Mediči. To su čiste figure silueta. Skraćena forma je takođe uračunata u površinu, tj. svedena je na izrazito dejstvo siluete. Kod Berninija je, obrnuto, učinjeno sve da se forma ne ocrtava u konturi. Ukupna kontura njegove zanete svetiteljke daje potpuno besmislenu figuru, a odelo je tako modelovano da nikakva linearna analiza ne bi mogla s njom da izađe na kraj. Linija ovde onde sevne, ali samo na trenutke. Nema ništa čvrsto ni uhvatljivo, sve je pokret i večita mena. Utisak je bitno podešen na igru svetlosti i senke.

Svetlosti i senke — i Mikelanđelo ih pušta da govore i to u bogatim suprotnostima, ali su one za njega još uvek plastične vrednosti. Kao ograničene mase one su podređene formi. Kod Berninija, naprotiv one imaju karakter neograničenog i kao da više ne prijanjaju



Bernini: Zanos sv. Tereze

za određene forme, jure poput oslobođenog elementa u divljoj igri preko ravnina i provalija.

Koliki se ustupci sada čine čisto optičkom prividu, pokazuje krajnje materijalno dejstvo mesa i tkanine (košulja anđela!). A iz istog duha su proizašli iluzionarno tretirani oblaci koji lebdeći naizgled slobodno služe svetici za podlogu.

Kakvi zaključci za reljef sleduju iz takvih premisa, lako je uvideti i jedva da je potrebno da se to ilustruje. Bilo bi ludo poverovati da mu čisto plastičan karakter zauvek mora ostati uskraćen zato što ne radi sa potpunom oblinom tela. Nije reč o tim grubim materijalnim razlikama. I slobodne figure mogu da budu kao reljef spljoštene a da ne izgube karakter pune telesnosti. Dejstvo odlučuje a ne čulno činjeničko stanje.

ARHITEKTURA

Opšte

Istraživanje slikarskog i neslikarskog u tektonskim umetnostima od naročitog je interesa, jer tek tu pojam, izdvojen iz pomešanosti sa zahtevima imitacije, postaje vidljiv kao čist pojam dekoracije. Prirodno, stanje stvari nije sasvim jednako za slikarstvo i arhitekturu — arhitektura po svojoj prirodi ne može u istom stepenu kao slikarstvo da ostane umetnost privida —, ali je razlika ipak samo u stepenu, a bitni momenti definicije slikarskog mogu se neizmenjeni preneti i ovamo.

Elementarni fenomen je ovaj: da se ostvaruju dva sasvim različita dejstva arhitekture prema tome da li arhitektonski izgled moramo da shvatimo kao nešto određeno, čvrsto i trajno, ili kao nešto oko čega, pri svoj njegovoj stabilnosti, ipak obigrava privid stalnog kretanja, to jest promena. Da se ne razumemo pogrešno! Svaka arhitektura i dekoracija računa, naravno, sa izvesnim sugestijama kretanja: stub raste uvis, u zidu rade žive sile, kupola se uzdiže i najskromnija lozica u ornamentu ima svoj deo čas milećeg, čas živahno poletnog kretanja. Ali pri svem tom kretanju u klasičnoj umetnosti ostaje slika ista, dok posleklasična umetnost izaziva privid kao da bi se slika pred našim očima morala promeniti. To je razlika između jedne dekoracije Rokoko-a i jednog renesansnog ornamenta. Filung pilastera može u Renesansu da bude još toliko živo nacrtan, pojava ostaje ona koja je, dok ornamenat onakav kakav Rokoko razbacuje po površinama budi utisak kao da se nalazi u stalnoj promeni. Slično je dejstvo krupne arhitekture. Zgrade ne beže a zid ostaje zid, ali postoji vrlo osetna razlika između gotove pojave klasične građevinarske umetnosti i nikad potpuno uhvatljive slike docnije umetnosti. Izgleda kao da je Barok zazirao od toga da ikad izgovori poslednju reč.

Taj utisak nečega što je u nastajanju, nečega što je nesmireno, ima razne uzroke. Sva docnija poglavlja daće priloge za to objašnjenje, ovde ćemo raspraviti samo ono što se u jednom specifičnom smislu može da nazove slikarskim, dok popularni govor slikarskim naziva sve što se na neki način povezuje sa utiskom kretanja.

S pravom se reklo da bi se dejstvo lepo proporcioniranog prostora moralo osetiti i onda kad bi nas kroz njega proveli vezanih očiju. Prostor, kao nešto telesno, može da se shvati samo pomoću telesnih organa. Ovo prostorno dejstvo svojstveno je svakoj arhitekturi. Ali ako mu se još pridruži slikarska draž, onda to postaje nešto čisto optičko, slikovito i stoga ne više pristupačno onoj najopštijoj vrsti pipanja. Pogled kroz prostor je slikovit ne zbog arhitektonskog kvaliteta pojedinih prostorija, nego zbog slike koju posmatračevo oko prima. Svako presecanje deluje slikom koja nastaje iz

forme koja preseca i one koja je presečena: pojedinačna forma za sebe može se napipati, ali slika koja nastaje iz sukcesije formi, može samo da se vidi. Gde god se dakle računa sa »izgledima«, stojimo na slikarskom tlu.

Samo se po sebi razume da i klasična arhitektura traži da se *gleda* i da njena opipljivost ima samo idejno značenje. Isto se tako, naravno, i ovde građevina može da posmatra na mnogovrstan način, skraćeno i neskraćeno, sa mnogo ili sa malo presecanja itd., ali će u svim izgledima ipak kao odlučujuće da probija tektonska osnovna forma. Gde se ta forma izopači, tu će se osetiti slučajan karakter samo sporednog izgleda koji se neće hteti dugo da podnosi. Obrnuto, slikarska arhitektura ima naročito interesovanje da prikaže osnovne oblike u što je moguće više raznovrsnih slika. Dok je kod klasičnog stila akcenat na trajnoj formi a promenljiva pojava pored nje nema samostalnu vrednost, ovde je, kod slikarskog stila, kompozicija od samog početka podešena za »slike«. Što su one više mnogostruke i što se više udaljuju od objektivne forme, tim se arhitektura smatra slikovitijom.

U stepeništu bogatog zamka Rokokoa ne tražimo čvrst, trajan telesni izgled postrojenja, nego se prepuštamo talasanju izgleda koji se menjaju, uvereni da to nisu slučajna sporedna dejstva, nego da u tom beskrajnom prizoru kretanja dolazi do izražaja pravi izgled zgrade.

Bramanteov sv. Petar, kao kružna građevina sa kupolama, takođe pruža mnogo izgleda, ali bi slikarski izgledi u našem smislu bili za arhitektu i njegove savremenike oni koji su beznačajni. Ono što postoji bitno je, a ne ovako ili onako pomeranje slike. U strožem smislu arhitektonska arhitektura bi mogla principijelno da ne prizna nikakvu posmatračevu tačku gledanja — uvek nastaju izvesna pomeranja forme — ili da ih prizna sve. Slikarska arhitektura, naprotiv, računa uvek sa subjektom koji posmatra i stoga pod izvesnim okolnostima nikako ne želi da dobije slobodne građevine kao što je Bramante zamislio svog sv. Petra. Takva arhitektura ograničava mesto za posmatrača da bi sigurnije postigla ona dejstva izgleda koja joj leže na srcu.

Iako čist frontalni izgled uvek za sebe traži neku vrstu isključivosti, ipak sada svuda susrećemo kompozicije koje jasno idu za tim da obezvrede značaj toga izgleda. To je napr. vrlo jasno kod crkve Karla Boromeusa u Beču sa njena dva stuba koja su postavljena ispred fronta i čija se vrednost ogleda tek u nefrontalnim izgledima kada stubovi međusobno postaju nejednaki a centralna kupola se preseca.

Iz istih razloga nije se osetilo kao nesreća ako je neka barokna fasada bila tako smeštena u ulici da se frontalno uopšte jedva mogla videti. Teatiner-crkvu u Minhenu, kao slavan primer fasade sa dva tornja, tek je Ludvik I, u doba Klasicizma, oslobodio, pošto je prvobitno do polovine bila zavučena u usku ulicu. Pojava je, dakle, uvek morala biti optički asimetrična.

Zna se da je Barok povećao bogatstvo oblika. Figure su postale komplikovanije, motivi prodiru jedan u drugi, red delova se teže shvata. Koliko je to u vezi sa načelnim izbegavanjem apsolutno jasnog, biće docnije o tome više govora. Ovde ćemo fenomen obraditi samo utoliko ukoliko u njemu dolazi do izražaja specifično slikarsko preobraćanje čistih vrednosti pipanja u vrednosti gledanja. Klasični ukus radi uvek sa opipljivim granicama jasnih linija. Svaka površina je tačno oivičena; svaki kubus govori kao savršeno opipljiva forma, nema ničega što se u svojoj telesnosti ne bi moglo shvatiti. Barok obezvređuje liniju kao postavljanje granice, on umnogostručava ivice, i time što forma po sebi postaje komplikovanija a red zamršeniji, pojedinačnim delovima postaje sve teže da dođu do izražaja kao plastične vrednosti: razbuktava se, nezavisno od naročitog izgleda, jedno (čisto optičko) kretanje iznad celine oblika. Zid vibrira, prostorija se trza u svim uglovima.

Ovde izrično upozoravamo da taj slikarski efekat kretanja ne treba izjednačiti sa velikim kretanjem masa izvesnih italijanskih građevina. Patos izvijenih zidova i silna množina stubova samo je naročiti slučaj. Slikarsko dejstvo ima isto tako i tiho treperenje jednog fronta sa jedva primetnim ispustima. Ali šta je upravo prava pokretna sila kod ove promene stila? Samim ukazivanjem na draž povećanog bogatstva ne može se izaći na kraj, a i nije reč o povećanju dejstva na istoj osnovi. I u najbogatijem Baroku ne postoji samo veći broj formi, nego više formi uopšte drugog dejstva. Očigledno imamo pred sobom isti odnos kao u razvitku crtanja od Holbajna ka Van Dajku i Rembrantu. Ni u tektonskoj umetnosti ne treba ništa više da očvrsne u opipljive linije i površine; ni tu ne treba da se otkloni utisak promenljivog; i u toj umetnosti treba forma da diše. To je, ne uzimajući u obzir sve razlike u izražavanju, osnovna ideja Baroka.

Ali se izraz kretanja postiže tek onda kada namesto telesne stvarnosti stupi optički privid. To, kao što smo već primetili, u tektonskoj umetnosti nije moguće u jednakoj meri kao u slikarstvu. Možda će se moći govoriti o impresionističkoj ornamentici, ali ne i o impresionističkoj arhitekturi. No ipak arhitekturi stoje na raspoloženju dovoljna sredstva da klasičnom tipu stavi nasuprot slikarski kontrast. Uvek je važno koliko je pojedinačna forma prilagodljiva (slikarskom) zajedničkom kretanju. Obezvređena linija se lakše upliće u veliku igru formi, nego plastično značajna linija koja stavlja granice. Svetlost i senka koji zavise od forme postaju slikarski elementi u trenutku kad izgleda da pored forme znače nešto samostalno. U klasičnom stilu su vezane za formu, u slikarskom izgledaju kao da su se razrešile i probudile za slobodan život. To više nisu senke pojedinih pilastera, gezimsa i prozorskih streja koji se vide, ili bar ne više samo njihove senke. Senke se međusobno vezuju i plastična forma može na trenutke sasvim da iščezne u celini kretanja koje se razigrava nad površinom. Kod unutrašnjih prostora može ovo slobodno kretanje svetlosti da bude upotrebljeno u kontrastima blešteće-svetlog i noćno-tamnog ili da treperi u samim svetlim tonovima. Princip ostaje isti. U prvom slučaju pomisliće se na snažno plastično kretanje ita-

lijanskih crkvenih prostora, u drugom na treperavo svetlo jedne sasvim ovlaš modelovane Rokoko sobe. Što je Rokoko voleo zidove ogledala ne znači samo da je voleo sjaj, nego da je i zid, kao telesnu površinu, hteo da obezvredi sjajem neshvatljive ne-površine, tj. blistavog stakla.

Smrtni neprijatelj slikarskog je izolovanje pojedine forme. Da bi se stvorila iluzija kretanja, moraju forme da se zbiju, da se isprepliću, da se jedna u drugu sliju. Slikarski komponovan nameštaj uvek zahteva pogodnu atmosferu: jednu Rokoko komodu ne možete postaviti uz ma koji zid, kretanje mora da se širi dalje. Naročita je draž jedinstvenih Rokoko crkava u tome što se kod njih svaki oltar, svaka ispovedaonica, gotovo stopila sa celinom. Koliko su se, u doslednom daljem razvijanju toga zahteva, otklonile i tektonske granice, sa divljenjem doznajemo na primerima najvišeg slikarskog kretanja kao što je recimo kapela Jovana Nepomuka braće Azam u Minhenu.

Čim se Klasicizam ponovo pojavi, forma se toga trenutka izdvaja. Na frontu dvorca opet se vidi prozor do prozora, pojedinačno uočljiv. Privid je rasteran. Telesna forma, čvrsta i trajna, treba da govori, a to znači da elementi opipljivog sveta opet dobijaju voćstvo: linija, površina, geometrisko telo. Cela klasična arhitektura traži lepotu u onome što jeste, barokna lepota je lepota kretanja. U prvoj imaju svoj zavičaj »čiste« forme, tu duh nastoji da savršenstvu večno važećih proporcija dade vidljiv lik. U drugoj bledi vrednost savršenog bitisanja pred pretstavom života koji diše. Sklop tela nije bez značaja, ali je važnije da se ono kreće. U kretanju pre svega leži draž živog.

To su osnovne razlike pogleda na svet. To što smo ovde izložili o slikarskom i neslikarskom, sačinjava jedan deo izraza koji je pogled na svet u umetnosti sebi dao. Ali je duh stila podjednako prisutan u velikom kao i u malom. Dovoljan je samo jedan sud pa da ilustruje svetskoistorisku suprotnost. Kada Holbajn* crta jedan krčag, onda je to plastično zatvoren lik apsolutnog savršenstva. Jedan vrč* Rokoko-a daje slikarski neograničenu pojavu; ona se ne utvrđuje ni u kakvu shvatljivu konturu, a nad površinama se razigrano kreće svetlost koja njihovu opipljivost čini iluzornom; forma se ne iscrpljuje u j e d n o m izgledu, nego pokazuje posmatraču nešto beskrajno (slika na strani 224 i 225).

Možemo još toliko štedljivo da postupamo s pojmovima, te dve reči: slikarski i neslikarski, apsolutno nisu dovoljne da označe bezbrojne nijanse istoriskog razvitka.

Najpre se odvajaju pokrajinski i nacionalni karakteri. Germanskoj rasi od samog početka je u krvi slikarsko biće i ona se u blizini »apsolutne« arhitekture nikad nije dugo dobro osećala. Moramo ići u Italiju da upoznamo sam tip. Onaj građevinski stil koji vlada u novije doba, a koji je u 15 veku imao svoj početak, oslobodio se u klasičnoj eposi svih slikarskih sporednih namera i izgradio se u »čist« linearni stil. Bramante se, nasuprot Kvatročentu, sve do-

slednije poduhvatao da arhitektonsko dejstvo postavi na čisto telesne vrednosti. Ali već u samoj renesansnoj Italiji ima razlika: Gornja Italija, poglavito Venecija, bila je uvek više slikarska nego Toskana i Rim i, ne pomaže ništa, moramo taj pojam da upotrebimo već u samoj linearnoj eposi.

Barokna promena u slikarsko izvršila se u Italiji takođe u sjajnom razvitku, ali ne smemo da zaboravimo da su poslednje konzekvence bile izvedene tek na Severu. Tu je, izgleda, slikarsko osećanje na svom tlu. Već u takozvanom nemačkom Renesansu, koji je sa toliko ozbiljnosti i snage osetio forme s obzirom na njihov plastični sadržaj, je slikarski efekat ono što je najbolje. Gotova forma znači za germansku fantaziju suviše malo, nju mora uvek da razigrava draž kretanja. Otuda dolazi da je u granicama stila kretanja Nemačka stvorila građevine neuporedive slikarske vrste. Meren tim primerima, Barok u Italiji još uvek može da nam dočara plastično osnovno osećanje. A za umetnost Rokokoa koja se rasprštavala u samim munjama bila je Bramanteova domovina pristupačna samo na vrlo uslovljen način.

Što se tiče vremenskog sledovanja, činjenice se, naravno, takođe ne mogu izraziti sa ta dva pojma. Razvitak protiče u neprimetnim prelazima i ono što u poređenju sa jednim starijim primerom nazivam slikarskim, može da mi se u poređenju sa nekim mlađim učini neslikarskim. Naročito su interesantni slučajevi gde se u granicama nekog slikarskog opšteg gledanja pojavljuju linearni tipovi. Naprimer, opštinska zgrada u Amsterdamu sa svojim ravnim zidovima i golim pravougaonicima nizova njenih prozora izgleda nenadmašen uzor linearizma. Ustvari, ona je proizašla iz jedne klasicističke reakcije, ali veza sa slikarskim polom ipak ne izostaje. Kako su savremenici videli tu građevinu o tome se radi, a to doznajemo iz mnogobrojnih slika koje su u 17 veku prema njoj slikane i koje sve izgledaju drukčije nego kada se, recimo, docnije neki odlučni linearist dokopa te teme. Dugi nizovi jednakih prozorskih okana po sebi nisu neslikarski. Pita se samo kako se oni vide. Jedan vidi samo linije i prave uglove, drugi površine koje krajnje dražesno vibriraju u svetlom i tamnom.

Svako doba shvata stvari *svojim* očima, i niko mu neće sporiti pravo na to, ali istoričar mora uvek da pita kako jedna stvar po sebi traži da bude gledana. U slikarstvu je to lakše nego u arhitekturi gde proizvoljnom shvatanju nisu postavljene granice. Naši istoriskoumetnički otisci slika vrlo mnogo su prošarani pogrešnim izgledima i pogrešnim interpretacijama dejstva. Tu pomaže samo kontrola pomoću savremene slike.

Poznogotska građevina sa mnogo oblika, kao što je Levenova opštinska zgrada, ne sme se crtati tako kako je vidi moderno, impresionistički vaspitano oko (takvo gledanje svakako neće dati naučno upotrebljiv snimak), isto tako jedna plitko rezana poznogotska škrinja ne sme se shvatiti na isti način kao jedna komoda Rokokoa. Oba objekta su slikarska, ali zaliha slika iz toga doba daje istoričaru



Rim, Sv. Apostoli

dovoljno jasnih uputstava kako jedan slikarski način treba da se razlikuje od drugog.

O razlici slikarske i neslikarske (ili stroge) arhitekture moći ćemo da steknemo očiglednu pretstavu najzgodnije tamo gde se slikarski ukus morao da obračuna sa nekom građevinom starog stila, to jest gde postoji rekonstrukcija u slikarsko.

Crkva sv. Apostola* u Rimu ima prednji deo zgrade koji je u stilu ranog Renesansa bio građen kao dvospratna hala sa arkaturom

u oba sprata, sa stupcima u prizemlju i tankim stubovima u spratu. U 18 veku gornja je hala zatvorena. Ne narušavajući sistem podignut je zid, koji, potpuno udešen za utisak kretanja, stoji u tipičnoj suprotnosti sa strogim karakterom prizemlja. Ukoliko je ovaj utisak kretanja postignut sredstvima atektonike (izdizanje prozorskih zabata iznad lučne linije), ili se izvodi iz motiva ritmičkog člananja (nejednako naglašavanje polja statuama balustrade — sredina i ugaona polja su naglašeni —) ostavimo kakvo jest. I osobeno uobličavanje srednjeg prozora koji izbija izvan površine — u sredini naše slike — ne sme ovde još da nas zanima. Korenito slikarski način je to što su forme ovde bez izuzetka izgubile sve izolovano i opipljivo telesno, tako da stupci i lukovi donje hale pored njih izgledaju kao nešto sasvim drugo, kao jedine stvarno-plastične vrednosti. To ne stoji do stilističkog pojedinačnog oblika, duh uobličavanja je drugi. Niti je razdragano vođenje linije po sebi (u prelomu uglova zabata), niti umnožavanje linije po sebi (u lukovima i nosačima) odlučujuće. Odlučujuće je što se stvara kretanje koje podrhtava povrh svega. Ovo dejstvo pretpostavlja da posmatrač može da odvrati oči od samo opipljivog karaktera arhitektonskih formi i da je u stanju da se preda optičkom prizoru u kome se privid prepliće sa prividom. Tretiranje forme ukazuje ovom shvatanju svaku pomoć koja se da zamisliti. Teško je, gotovo nemoguće, da shvatimo stari stub kao plastičnu formu, a prvobitno jednostavna arhivolta se takođe otima neposrednoj opipljivosti. Uklapanjem motiva — lukova i zabata — komplikuje se fenomen sasvim, tako da smo sve više nagonjeni da ukupno kretanje površine shvatimo kao pojedinačnu telesnu formu.

U strogoj arhitekturi deluje svaka linija kao ivica a svaki volumen kao čvrsto telo. U slikarskoj arhitekturi ne prekida se utisak telesnosti, ali se sa pretstavom opipljivog vezuje ona iluzija sveopšteg kretanja koje se izvodi baš iz neopipljivih momenata utiska.

Jedna balustrada strogog stila je zbir toliko i toliko balustera koji se kao pojedinačna opipljiva tela održavaju u utisku. Naprotiv, kod slikarske balustrade prvo mesto u dejstvu zauzima ustreptalost celine forme.

Jedna renesansna tavanica je sistem jasno ograničenih polja. U Baroku, čak i tamo gde crtež nije zamršen i gde tektonske granice nisu uništene, umetnička namera je usmerena na kretanje celine.

Šta takvo kretanje znači u velikom, osvetliće sasvim ubedljivo jedan primer kao što je raskošna fasada sv. Andreje* u Rimu. Nije potrebno da se pored nje stavi kopija neke klasične odgovarajuće slike. Ovde je forma za formom kao pojedini talasi tako uneta u opšte talasanje da u njemu potpuno iščezava. Taj je princip u direktnoj protivurečnosti sa strogom arhitekturom. Možemo da se ne obaziremo na naročita dinamička sredstva koja su ovde upotrebljena u korist snažnog kretanja — istupanje sredine, nagomilavanje linija sile, prelom gezimsa i zabata. Kao oznaka razlikovanja prema Renesansu ostaje uvek to kako se forme prelivaju jedna u drugu, tako da se nezavisno od pojedinog zidnog polja, nezavisno od naročitih oblika koji ispunjavaju, uokviravaju i raščlanjavaju, stvara prizor



Rim, Sv. Andreja dela Vale

kretanja koje je čisto optičke prirode. Pretstavimo sebi koliko bi se od bitnog utiska ove fasade moglo uhvatiti u jednom crtežu sa prostim tragovima četkice, i kako, obrnuto, sva klasična arhitektura zahteva da se najodređenije ponavljaju proporcije i linije.

Skraćivanje takođe ima svoje dejstvo. Slikarskom efektu kretanja biće utoliko lakše da se pojavi ukoliko se površinske proporcije pomere a telo kao forma pojave odvoji od svoje stvarne forme. Pred baroknim fasadama se osećamo uvek pozvani da gledamo sa strane. Međutim, ovde opet treba potsetiti na to da svaka epoha svoju meru nosi u sebi i da nisu svi izgledi u svim vremenima dozvoljeni. Mi smo uvek skloni da stvari uzmemo još više slikarski nego što su zamišljene, štaviše da ono što je izrazito crtačko, ako je ikako moguće, potisnemo u slikarsko. Fasadu kao što je građevina hajdelberškog zamka Ota Hajnriha *možemo* da gledamo kao nešto treperavo, ali je van svake sumnje da za njene graditelje baš ta mogućnost nije imala neki veći značaj.

Sa pojmom skraćivanja ušli smo u problem perspektivnog izgleda. Taj izgled igra u slikarskoj arhitekturi — kao što smo rekli —

bitnu ulogu. Za ono što je ranije izloženo upućujemo na primer sv. Agneze u Rimu (strana 24). To je crkva sa centralnom osnovom, kupolom i dva frontalna tornja. Bogata raskoš oblika potpomaže slikarsko dejstvo, ali po sebi još nije ništa slikarsko. Sv. Bjađo u Montepulčijanu sastavljen je iz istih elemenata a da nije stilski srodan. To što ovde stvara slikarski karakter kompozicije je ono unošenje promenljivog izgleda u umetnički račun koje, naravno, nikad ne manjka. Ali kod jedne a priori na optičke efekte usmerene obrade je sasvim drukčije opravdan taj račun, nego kod arhitekture čistog bitisanja. Svako kopiranje je nedovoljno, prosto stoga što i najneočekivanija perspektivna slika pretstavlja samo jednu mogućnost a draž leži baš u neiscrpljivosti mogućih slika. Dok klasična arhitektura traži svoje značenje u telesno-stvarnom i pušta da lepota izgleda nastane kao sam sobom razumljiv rezultat iz građevinskog organizma, ovde je optička pojava od samog početka nešto određujuće za koncepciju: izgledi a ne samo izgled. Građevina dobija vrlo različite izglede, i ta se promena načina pojavljivanja oseća kao draž kretanja. Izgledi navaljuju jedan ususret drugom, pa se slika sa skraćivanjima i presecima pojedinih delova procenjuje kao neprikladan sporedni slučaj, kao, recimo, perspektivno nejednaka pojava dva simetrična tornja. Umetnost se stara o tome da građevinu za posmatrača postavi u izdašno slikovite situacije. To uvek uslovljava ograničenje tačke gledanja. Nije u interesu slikarske arhitekture da građevinu postavi slobodno, tj. da bude opipljiva kao što je to bio ideal klasične arhitekture.

Svoj najviši uspon doživljava slikarski stil u unutrašnjim prostorima. Mogućnosti da se opipljivo poveže sa dražima neopipljivog ovde su najpovoljnije. Tek tu motivi neograničenog i nepreglednog snažno dolaze do važnosti. Ovde je pravo mesto za kulise i prodore, za svetlosne upade i tamu u dubinama. Ukoliko je više svetlosti primljeno u kompoziciju kao samostalan faktor, utoliko arhitektura više postaje optički slikovita.

Ne može se reći da je klasično građevinarstvo odustalo od lepote svetlosti i dejstva bogate kombinacije prostora. Ali kod njega svetlost stoji u službi forme, te je kod najbogatije perspektivne pojave prostorni organizam, životna forma, ono što najjače dejstvuje, a ne slikarska slika. Bramanteov sv. Petar je divan u svojim izgledima, ali će se jasno osetiti da je sav slikoviti efekat samo sporedna stvar prema slikovitom izrazu kojim govore mase kao telo. Suština ove arhitekture je u tome što se ona u neku ruku doživljava telom. Ali za Barok proizlaze nove mogućnosti baš zbog toga što se pored stvarnosti za telo priznaje takođe i stvarnost za oko. Ne treba misliti na prave arhitekture privida, arhitekture koje hoće da nam predoče nešto drugo a ne ono što postoji, nego samo na načelno iskorišćavanje dejstava koja više nisu plastično-tektonske prirode. U suštini se ide za tim da se zid koji zatvara i tavanica koja pokriva liše njihovog opipljivog karaktera. Na taj način nastaje krajnje čudan proizvod iluzije koji je fantazija Severa još neuporedivo više »slikarski« izgradila, nego fantazija Juga. Nisu potrebni svetlosni upadi koji

zadivljuju ni tajanstvene dubine da bi se postiglo da neki prostor izgleda slikarski. I kod pregledne osnove i savršeno jasne upotrebe svetlosti, umeo je Rokoko da uobliči svoju *lepotu neopipljivog*. Za preslikavanje su ove stvari nepristupačne.

Kada je onda, oko 1800, u novom Klasicizmu, umetnost ponovo postala jednostavna, zamršeno se razrešilo, pravoj liniji i pravom uglu opet vratilo poštovanje, tada je to svakako bilo u vezi sa novom privrženošću »simplicitetu«, ali se istovremeno osnova celokupne umetnosti pomerila. Važnija od promene ukusa prema jednostavnom bila je promena osećanja od slikarskog ka plastičnom. Sada je linija opet vrednost pipanja i svaka forma nalazi svoju reakciju u organima za dodir. Klasicistički blokovi kuća u Ludvigovoj ulici u Minhenu sa svojim velikim jednostavnim površinama su protest jedne nove umetnosti pipanja protivu sublimirane umetnosti oka iz doba Rokoko-a. Arhitektura je ponovo potražila svoje dejstvo u čistom kubu, u određeno-shvatljivoj proporciji, u plastično-jasnoj formi i sva draž slikarskog bila je prezrena kao umetnost niže vrednosti.



Rubens: Plač nad telom Hristovim

II. POVRŠINA I DUBINA

SLIKARSTVO

1. Opšte

Kada se kaže da je izvršen razvitak od površine ka dubini, onda se time ne kaže ništa naročito, jer se samo po sebi razume da su se sredstva prikazivanja za izražavanje pune telesnosti i prostorne dubine postepeno usavršavala. No u tome smislu ovde se i neće raspravljati o ta dva pojma. Fenomen koji imamo u vidu je drugi: da upravo onaj stepen umetnosti, koji je potpuno ovladao likovnim sredstvima izražavanja, tj. 16 vek, priznaje kao načelo površinsko vezivanje formi, i da je taj princip kompozicije površine, počev od 17 veka, bio napušten u korist izrazite kompozicije dubine U prvom slučaju imamo volju za površinom koja sliku donosi u slojevima koji stoje paralelno sa ivicom scene; u drugom imamo naklonost da se oku oduzme površina, da se ona obezvredi i učini beznačajnom na taj način što se odnosi prednjeg i zadnjeg plana naglašavaju te se posmatrač prisiljava na vezivanje po dubini.

Izgleda paradoksalno ali potpuno odgovara činjenicama: 16 vek je više površinski nego 15 vek. Nerazvijena pretstava primitivnih, iako je vezana za površinu, ipak stalno pokušava da probije tu stegu površine. S druge strane, vidimo da se umetnost, čim je potpuno osvojila skraćivanje i dubinu, svesno i dosledno izjašnjava za površinu kao za pravu formu posmatranja koja u pojedinostima ovde-onde može da bude prekinuta motivima dubine, ali se ipak kao obavezna osnovna forma provlači kroz celinu. Ukoliko starija umetnost iznosi motive dubine, ona tada većinom deluje nepovezano, bez međusobnog odnosa, a horizontalno uslojavanje izgleda sasvim siromašno. U novijoj umetnosti je, naprotiv, plitko i duboko postalo *jedan* elemenat, i baš zato što je sve protkano skraćenjima, osećamo površinsko ograničavanje kao nešto dobrovoljno, a mi stičemo utisak bogatstva koje se pojednostavilo do najvećeg mira i vidljivosti.

Niko ko dolazi od kvatročentista neće zaboraviti utisak koji Leonardova Tajna večera izaziva baš u tome smislu. Mada je sto sa društvom učenika uvek bio orijentisan paralelno sa ivicom slike i pozornicom, naporedost figura i njihov odnos u prostoru dobija tek ovde, i ovde prvi put, onu zatvorenost zidovima koja čini da nam se površina sama sobom nameće. Ako posle pomislimo na Rafaelov »Čudotvorni ribolov«,* onda i tu imamo apsolutno nov utisak da su figure dovedene u povezan, »reljefan« red, te stvar ostaje ista i tamo

gde su u pitanju samo pojedinačne figure kao u prikazivanjima Venere koja leži kod Đorđona ili Ticijana*. Svuda vidimo ugrađivanje forme u akcentuiranu površinu slike koja se određeno izražava. Mi ćemo ovaj oblik pretstavljanja prepoznati i u slučajevima u kojima povezanost površina ne izgleda neprekinuta, nego u neku ruku samo punktirana, sa pojedinim intervalima, ili gde se površinski poredak unutar sloja produbljuje u plitku krivu liniju kao u Rafaelovoj Prepirci. Štaviše, i jedna kompozicija kao što je Rafaelov Heliodor još ne izlazi iz šeme, mada izvesno kretanje koje dolazi sa strane zadire vrlo koso u dubinu. Oko se ipak opet vraća iz dubine i instiktivno skuplja pod jedan luk levu i desnu prednju grupu kao bitne tačke.

Klasični stil površine imao je svoje vreme isto tako kao što je imao svoje vreme i klasični stil linije sa kojim je, pošto je svaka linija upućena na površinu, u prirodnom srodstvu. Dolazi trenutak kada veza površina olabavi a počinje da govori poredak elemenata slike po dubini. To biva tamo gde se sadržaj slike ne može više da shvati u presecima površina, nego nerv leži u odnosima prednjih delova prema onima pozadi. To je stil obezvređene površine. Jedna prednja ravan uvek će idejno da postoji, ali se više ne dopušta pojava mogućnosti da se forma površinski poveže. Sve što bi ma kako moglo da dejstvuje u ovom smislu, bilo kod pojedinačne figure, bilo u celini sa mnogo figura, sprečava se. Čak i tamo gde se ovo dejstvo čini neizbežno — napr. kada izvestan broj ljudi stoji duž ivice pozornice — vodilo se računa da se oni ne učvrste u red i da je oko stalno prinuđeno da vezuje po dubini.

Ako se ne obziremo na nečista rešenja 15 veka, dobijamo, dakle, i ovde dva tipa načina pretstavljanja tako različita kao što je linearni i slikarski stil. Istina, može se s pravom pitati da li su to zaista dva stila, svaki sa sopstvenom vrednošću i nezamenljivi jedan drugim, ili je to samo dubinsko pretstavljanje koje sadrži možda samo nešto više sredstava koja izazivaju pretstavu prostora, a ne neki bitno nov način pretstavljanja? Pravilno shvaćeni, ovi su pojmovi opšte protivnosti koje imaju svoj koren u dekorativnom osećanju, te se nikako ne mogu samom imitacijom učiniti razumljivim. Nije reč o meri dubine pretstavljenoga prostora, nego o tome kako je dubina počela da dejstvuje. Čak i tamo gde se 17 vek prividno izražava u čistim kompozicijama koje se razvijaju površinski, mora bliže upoređivanje da posvedoči načelno različitu polaznu tačku. Zakovitlano kretanje u pravcu unutrašnjosti slike kakvo voli Rubens svakako ćemo uzaman tražiti na holandskim slikama. Međutim, ovaj Rubensov sistem je takođe samo *jedan* način kompozicije dubine. Ne moraju uopšte da postoje plastični kontrasti između onoga što je napred i onoga što je pozadi. Žena što čita od Jana Vermera (Amsterdam) stoji u profilu prema pravo usmerenom zadnjem zidu, i ta je slika poglavito zato slika dubine u smislu 17 veka što naše oko najpovišenije svetlo na zidu povezuje sa figurom. I kada Rojsdal u svome Pogledu (iz daljine) na Harlem* (Hag) sređuje polja u same nejednako osvetljene, horizontalne pruge, njegova slika ipak nije zbog toga postala slika starog

uslojavanja površina, jer uzastopnost pruga govori jače nego pojedina pruga koju posmatrač stvarno ne može da izoluje.

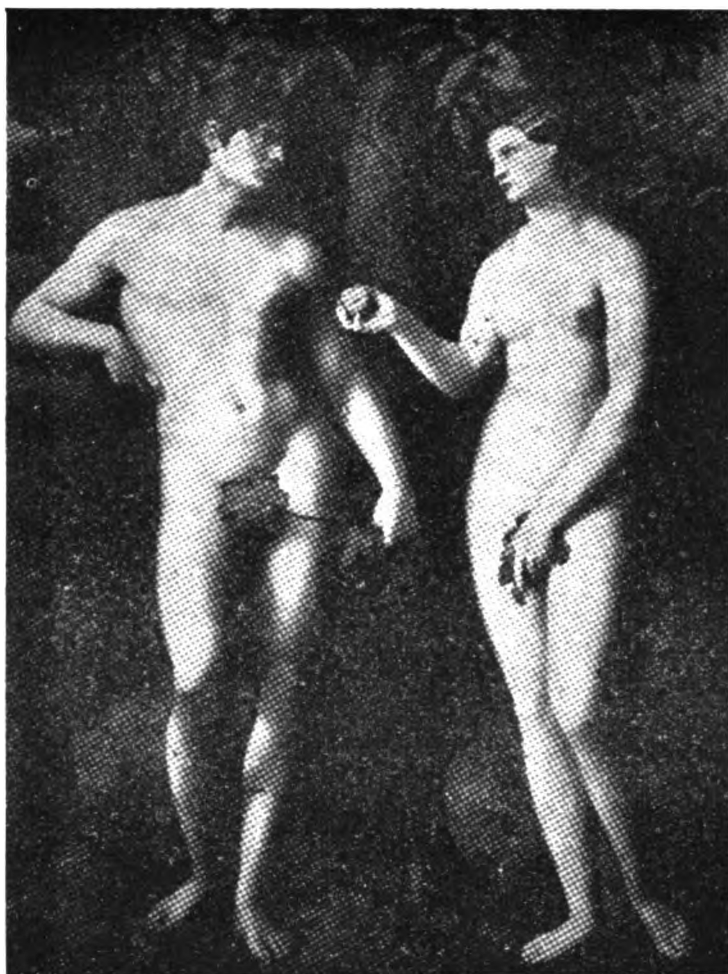
Rečeno jednostavno, površnim gledanjem ne može se prići stvari. Može se lako videti kako mladi Rembrant bogatim stupnjevitim raspoređivanjem figura po dubini plaća svoj tribut vremenu; zreli Rembrant, međutim, je to napustio. Priču o milosrdnom Samarićaninu on je jedanput ispričao u veštačkoj uzastopnosti figura koje je rasporedio u obliku zavrtnja (radirung iz 1632 g.), da bi je docnije dao, — u slici koja se nalazi u Luvru, iz 1648 g.* — u jednostavnoj naporednosti. Pa ipak to nije bilo posezanje za starim formama stila. Baš u prostoj kompoziciji pruga postaje princip dubinske slike dvostruko jasniji: naime, sve je učinjeno da se ne dozvoli učvršćivanje reda figura u poredak.

2. *Tipični motivi*

Ako pokušamo da uporedimo tipične preobražaje, onda je najjednostavniji slučaj pretvaranje naporedosti u scenama sa dve figure u ukošenu uzastopnost. To biva kod teme Adama i Eve, kod Engleske Blagovesti, kod priče kako Lukas slika Mariju i kako se te situacije inače još zovu. Ne znači to da svaka takva slika u Baroku mora da ima dijagonalan poredak figura, ali to je ono što je obično, i gde on nedostaje, tu se sigurno na neki način vodilo računa o tome da se ne pojavi površinski utisak naporednosti. Obrnuto, ima svakako i takvih primera gde klasična umetnost probija otvor u površini; ali je onda bitno to da posmatrač oseti taj otvor kao probijanje normalne površine. Ne mora sve da bude urađeno u jednoj ravni, ali se otstupanje mora da oseti kao takvo.

Kao prvi primer dajemo sliku Adama i Eve od Palme Starijeg.* To što nam se u ovoj slici ukazuje kao poredak površina nipošto nije primitivni tip koji još traje, nego je to bitno nova klasična lepota energičnog ugrađivanja u površinu, tako da prostorni sloj u svim delovima izgleda ravnomerno živ. Kod Tintoreta* je ovaj karakter reljefa razoren. Figure su se pomerile u dubinu, od Adama ka Evi ide dijagonalan potez koji predeo sa dalekom svetlošću zadržava na horizontu. Lepota površina nadoknađena je lepotom dubine koja je uvek vezana sa utiskom kretanja.

Potpuno analogno teče razvitak kod teme slikara sa svojim modelom, predmet koji je starijoj umetnosti poznat kao Lukas sa Marijom. Ako ovde hoćemo da izvršimo poređenje sa nordiskim slikama i pritom uzmemo malo veći vremenski interval, onda možemo Vermerovoj* baroknoj šemi da suprotstavimo površinsku šemu jednog slikara iz reda sledbenika Dirka Bautsa* gde je u potpunoj čistoti, ali svakako još ponešto neslobodno, sproveden princip uslojavanja slike u paralelnim ravnima — u figurama i u lokalitetu — dok je pri istoj danosti za Vermera razmeštanje po dubini bilo ono što se samim sobom razume. Model je pomeren sasvim unazad u prostor, ali on živi samo u odnosu na onog čoveka za koga pozira,



Palma Stariji: Adam i Eva

i tako od samog početka ulazi u scenu živo kretanje u dubini, kretanje koje je još znatno potpomognuto upotrebom svetlosti i perspektive. Najpovišenija svetlost nalazi se u dubini, i u sudaranju jakog kontrastiranja dimenzija, devojke i bliske zavese sa stolom i stolicom, leži draž pojave izrazitog karaktera dubine. Zid koji zatvara prostor paralelan prema ravni slike zacelo postoji, ali on nema bitnog značaja za optičku orijentaciju.

Kako je moguće da se izvede da dve figure u profilu stoje jedna prema drugoj a da se pritom ipak savlada površina, uči nas takva slika kao što je Susret Avrama sa Melhisedekom od Rubensa.* Ovo stavljanje figura jednih prema drugima formulisao je samo labavo i nesigurno 15 vek, dok ga je onda 16 vek doveo do krajnje određene



Tintoreto: Adam i Eva

površinske forme. Međutim, Rubens to tako tretira da dve glavne figure stoje u redovima koji obrazuju stazu što ide u dubinu usled čega motiv dubine prevazilazi motiv stavljanja jednog prema drugom. Tu vidimo Melhisedeka kako širi ruke i stoji na istom stepeniku na kome je i naoružani Avram kome se on obraća. Ništa prostije nego i ovde dobiti reljefnu sliku. Ali baš tu pojavu izbegava ovo doba, i time što se dve glavne figure u redovima prepliću sa odlučnim kretanjem u dubinu, postaje nemoguće da se one povežu površinski. Arhitektura pozadine ne može više da utiče na to optičko stanje stvari u suprotnom smislu, čak i kad bi bila manje neravna i kad se ne bi otvarala u pravcu svetle daljine.

Savršeno sličan slučaj je i sa slikom Poslednjeg pričešća svetog Franje od Rubensa (Antverpen) Tu vidimo sveštenika kako se sa hostijom obraća čoveku koji pred njim kleči — taj prizor vrlo lako sebi predočavamo u Rafaelovom stilu! Izgleda jedva drukčije moguće, nego da se lik onoga koji prima i onoga koji daje i saginje se sjedine u površinsku sliku. No kada su Agostino Karači a posle njega Domenikino redigovali priču, bila je već odlučena stvar da se površinsko uslojavanje mora izbegavati: oni su potkopali optičko vezivanje glavnih figura time što su između njih probili stazu u dubinu. Rubens ide još dalje i pooštrava vezivanje između pratećih figura koje se nižu jedna do druge ka unutrašnjosti slike, tako da je prirodan stvarni odnos između sveštenika levo i umirućeg svetitelja



Vermer: Slikar sa modelom

desno ukršten potpuno suprotnim sledovanjem formi. Orijentacija se sasvim pomerila nasuprot klasičnom dobu.

Ako treba doslovno da citiramo Rafaela, onda je naročito lep primer površinskog stila onaj Čudotvorni ribolov kartona za tepih* gde su dva čamca sa šest osoba sažeta u jednu mirnu površinsku figuru sa veličanstvenim zamahom linije s leva do visine Andreje koji stoji i krajnje upečatljivim padom neposredno pred Hristom. Rubens je sigurno pred očima imao ovu sliku. On ponavlja (Meheln) sve bitno, samo sa tom razlikom što pojačava kretanje figura. Ovo pojačavanje kretanja za stilsku pojavu još nije ono što odlučuje. Mnogo je značajnije kako on radi protiv površine odvajanjem čamaca i pre svega kretanjem koje dolazi iz prvog plana i pomaže da se stara površinska slika razloži u vrlo izrazite redove u dubinu. Naša



Bauts (Sledbenik): Lukas slika Mariju

slika u knjizi daje slobodnu, više u širinu razvijenu kopiju Van Dajka po Rubensu.*

Kao dalji primer ove vrste pominjemo »Koplja« od Velaskeza gde je opet, mada u dispoziciji glavnih figura nije napuštena stara površinska šema, usled stalnog ponovljenog upućivanja da se skupi ono što je napred i ono što je pozadi, za sliku ipak dobijena bitno nova pojava. Prikazivanje predaje ključeva od tvrđave sa susretom glavnih figura u profilu. U suštini to nije ništa drugo nego ono što su sadržavala crkvena predavanja ključeva, ili Hristos i Petar u »Pasi jaganjce moje«. Ali ako uzmemo Rafaelovu kompoziciju iz niza tepiha, ili čak Peruđinovu fresku iz Sikstinske kapele, odmah ćemo videti kako je kod Velaskeza, za ukupni habitus slike, onaj susret u profilu značio još vrlo malo. Grupe nisu površinski tretirane, nego je



Rubens: Avram i Melhisedek

svuda izražena povezanost po dubini, a tamo gde bi moralo da dođe površinsko učvršćivanje, kod motiva dvaju vojskovođa, tu je opasnost otstranjena na taj način što se baš na tome mestu pogled otvara na svetle trupe u dubini.

Isto tako stoji stvar i sa jednom drugom istaknutom Velaskezovom slikom, sa Preljama. Ko se drži samo skeleta, tome može da se učini kao da je slikar 17 veka ovde ponovio kompoziciju Atinske škole: prvi plan sa približno uravnoteženim grupama s obe strane, a u zadnjem planu, tačno na sredini, uzvišen prostor. Rafaelova slika je istaknut primer za površinski stil, jer sadrži same horizontalne slojeve jedan za drugim. Kod Velaskeza utisak je sličan, ukoliko su u pitanju pojedine figure. Ali je on, naravno, isključen drugim crtežom i totalitetom koji ima kod njega drukčiji smisao usled toga što sunčani srednji plan korespondira sa svetlošću prvog plana, svetlošću koja leži jednostrano desno, te je time od samog početka stvorena svetlosna dijagonala koja vlada slikom.

Svaka slika ima dubinu, ali dubina deluje različito prema tome da li se prostor račva u slojeve ili se doživljava kao jedinstveno kretanje u dubinu. U nordiskom slikarstvu 16 veka vidimo kako se kod Patinira*, dotada neviđenom mirnom jasnoćom predeo proteže



Rafael: Čudotvorni ribolov

u uzastopnosti pojedinih pruga. Možda bolje nego ma gde možemo ovde osetiti da se radi o dekorativnom principu. Ovaj prostor u prugama nije sredstvo za nevolju da bi se prikazala dubina, nego tu umetnik uživa u uslojenosti. To je oblik u kome je to doba uopšte nalazilo prostornu lepotu. I u arhitekturi takođe.

Isto tako i boja ostaje uslojena. U jasnim, mirnim gradacijama sleduju pojedine zone jedna za drugom. Saradnja obojenih slojeva je tako važna za ukupan utisak jednog Patnirovog predela da jedva vredi doneti kopiju bez boje.

Ako se docnije stepeni osnovnih boja sve dalje razlažu i iz njih stvara sistem bujne perspektive boja, onda su to pojave prelaza ka stilu dubine, sasvim analogno uslojavanju predela pomoću jakih kontrasta svetlosti. Ukazujemo na primer Jana Bruhela. Ali prava suprotnost dobijena je tek tamo gde se više nikako ne može da dobije pretstava o tome da se pred sobom ima red pruga, nego gde dubina neposredno postaje doživljaj.



Van Dajk: Čudotvorni ribolov

To ne mora nužno da se izvrši plastičnim sredstvima. U vođenju svetlosti, podeli boje i načinu crtačke perspektive ima Barok sredstva da iznudi hod u dubinu, čak i onda kad mu objektivno prostornim motivima nije utrven put. Kada Van Gojen svoj Peščani brežuljak* dijagonalno vodi kroz sliku, — dobro! utisak dubine se tako postigao direktnim putem. I kada Hobema u »Aleji Midelharnisa« put ka glavnoj temi izvodi tako da nas odvodi prema unutrašnjosti slike, onda opet kažemo: dobro! i to je tipičan Barok. Ali kako je najzad neznatan broj slika koje su se upustile u ove materijalne motive dubine. U prekrasnom izgledu grada Delfta od Vermera (Hag) prostiru se kuće, voda i obala s ove strane u gotovo čistim prugama. U čemu tu leži moderno? Po fotografiji se slika ne može pravilno proceniti. Tek boja objašnjava zašto celina dejstvuje tako izrazito u smislu dubine i zašto se pomisao na to kao da se kompozicija iscrpljuje u figurama koje su uslojene u površinskom poretku ne može ni da pojavi. Preko osenčenog prednjeg prostora skače se odmah na ono što je pozadi i svetlo blistava uličica koja na jednom mestu vodi u dubinu grada bila bi sama dovoljna da isključi svaku sličnost sa slikama 16 veka. Isto tako Rojsdal ima malo veze sa starim tipovima kada u daljinskom pogledu na Harlem* pušta da pojedini jezičci svetlosti prelaze preko osenčenog kraja. Nisu to — kao kod majstora prelaznoga doba — svetlosne pruge koje se poklapaju sa izvesnim formama te sliku razlažu u pojedine delove, nego svetlosti koje nezavisno blesnu i mogu se shvatiti samo sa celinom prostora.



Van Gojen: Kolibe među drvećem

U vezi s ovim trebalo bi onda dovesti i motiv »predimenzioniranih« *predmeta u prvom planu.*[7]) Perspektivno smanjivanje je uvek bilo poznato, ali postaviti malo pored velikog još ne znači prisiliti posmatrača da te dve veličine zamišlja zajedno u prostornom smislu. Leonardo savetuje da se u takvoj prilici ispruženim palcem ispred očiju osvedočimo kako neverovatno malene izgledaju udaljenije osobe ako ih neposredno upoređujemo sa izbliza gledanom formom. On sam, kao umetnik, apsolutno se čuvao da se upusti u takve postupke u odnosu na pojave. Naprotiv, Barok je taj motiv rado prihvatao i vrlo blisko odabranom tačkom gledanja povišavao naglost perspektivnog smanjivanja.

To je slučaj sa Vermerovim »Časom muzike«.* Najpre izgleda da se kompozicija samo neznatno udaljuje od šeme 16 veka. Kada se misli na Direrovog Jeronima (uporedi sliku na str. 54), onda soba nije bez sličnosti. Skraćen zid levo, otvoren prostor desno; pozadina, naravno, paralelna prema posmatraču i tavanica sa svojim takođe paralelno izvedenim gredama izgleda još više u smislu stare umetnosti, nego Direrov sklop dasaka koji ide od prednjeg ka zadnjem planu. I u površinskoj konsonanci stola i spineta, koju bitno ne narušava kosa stolica među njima, ne leži ništa moderno. Figure se u potpunosti drže u čistom odnosu naporedosti. Kada bi kopija slike sa-

[7]) Jancen, Pretstavljanje prostora pri maloj distanciji oka. (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft IV, s. 119 ff.).



Vermer: Čas muzike

državala više svetlosti i boje, morao bi se svakako odmah odati stilski nov stav, ali se i ovako obelodanjuju izvesni motivi koji bezuslovno ukazuju na barokni stil. Među njih spada pre svega način perspektivnog reda veličina, upadljive dimenzije prednjeg plana prema zadnjem. Ovo naglo smanjivanje veličine, kako se pokazuje pri bliskoj tački gledanja, uvek će iznuditi kretanje u dubinu. Isto je dejstvo u redu nameštaja kao i u pojavi šara na patosu. Što je otvoren prostor učinjen opažajnim kao uličica sa pretežnim prostiranjem u dubinu, to je materijalni motiv koji dejstvuje u istom smislu. — Naravno, proizlazi i analogno pooštrenje efekta dubine za perspektivu boje.

Čak i tako uzdržljiv karakter kao što je Jakob Rojsdal rado upotrebljava ove »predimenzionirane« prednje planove da bi pojačao dubinski odnos. Ni kod jedne slike klasičnoga stila ne može se zamisliti prednji plan kakav pokazuje »Zamak Benthajm«.* Blokovi, po sebi beznačajni, dovedeni su do pojave veličine koja mora da proizvede prostorno-perspektivno kretanje. Brežuljak, sa zamkom u pozadini, na koji ipak pada jak stvarni akcent, deluje kao upadljivo



Rojsdal: Zamak Benthajm

malen. Čovek ne može a da ne dovede u međusobni odnos te dve mere, tj. da pročita sliku prema dubini.

Suprotnost pojačanom pogledu iz blizine je neobično pojačan *pogled iz daljine*. Onda je toliko prostora stavljeno između scene i posmatrača da se umanjivanje istih veličina na različitim planovima dešava neočekivano sporo. I za ovo pružaju Vermer (u izgledu Delfta) i Rojsdal* (u Pogledu na Harlem, slika str. 148) dobre primere.

Uvek je bilo poznato da svetlo i tamno, upotrebljeni kao kontrasti na podlozi, povišavaju plastičnu iluziju. Leonardo izričito zahteva da se vodi računa o tome da svetli delovi oblika budu kao kontrast na tamnom, a tamno na svetlom. No nešto je drugo kada se neko tamno telo gura ispred svetlog i delimično ga pokriva tamo gde oko traži svetlo i može da ga shvati samo u njegovom odnosu prema tome tamnom, prema kome, dakle, mora uvek da izgleda kao nešto što leži dalje. Kad se to prenese na celinu, sleduje iz njega važan motiv tamnog prednjeg plana.

Presecanje i uokviravanje su stari posed umetnosti. Ali barokna kulisa i barokni okvir imaju naročitu potiskujuću snagu koja se ranije nije tražila.

Tako je to tipično barokno otkriće kada Jan Sten slika lepoticu koja se, pozadi u sobi zauzeta svojim čarapama, pojavljuje u tamnom okviru ulaznih vrata (Bakingemska palata). I Rafaelove Stance imaju okvir vrata, ali tamo motiv ni najmanje ne dejstvuje u smislu dubine. Ako se sada, naprotiv, figura od samog početka pojavljuje kao nešto što je odgurnuto unazad prema nečemu što se prostire ispred njega, onda je to ista misao koju je barokna arhitektura sprovela u velikom. Berninijeve kolonade bile su moguće tek na osnovu takvog osećanja dubine.

3. *Posmatranje po materiji*

Posmatranje po formalnim motivima može se dopuniti čisto ikonografski postavljenim posmatranjem po pojedinim materijama slike. Pošto se u dosadašnjem izlaganju i onako nije mogla postići potpunost, to će takav ikonografski kontrolni ogled bar da rastera sumnju da smo jednostrano i nadohvat izabrali samo izvesne izvanredne slučajeve.

Izgleda da je portre najmanje pogodan za ove naše pojmove, pošto se u njemu obično radi samo o pojedinačnoj figuri a ne o više njih koje bi mogle da se dovedu u odnos naporedosti i uzastopnosti. Ali do toga uopšte nikome nije stalo. I kod pojedinačne figure mogu se forme poređati tako da nastane utisak površinskog sloja, a objektivno-prostorna pomeranja su samo početak, a ne kraj. Ruku položenu na ogradu iskoristiće Holbajn uvek tako da se stvori određena pretstava prednje prostorne ravni. Kada Rembrant ponavlja taj motiv, može u materijalnom da bude sve isto, ali utisak površine se ne stvara i ne treba da se stvara. Optički akcenti su tako postavljeni da su sve druge veze posmatraču prirodnije nego veze u površini. Slučajevi istog frontaliteta nalaze se s jedne i s druge strane, ali Holbajnova Ana fon Kleve (Luvr) deluje sasvim kao da je u zidu, dok Rembrant ovom dejstvu ume da izbegne i onda kada ne radi od samog početka protiv njega, recimo rukom koja je pružena napolje. U svojim slikama iz mladosti želi on da bude moderan sa takvim nasilnim sredstvima. Mislim na Saksiju koja pruža cveće iz drezdenske gale-

rije. Docnije je svuda miran a ipak ima baroknu dubinu. Ali ako se pita kako bi klasični Holbajn obradio motiv saksije, mogli bismo da ukažemo na dražesnu sliku devojke sa jabukom u berlinskoj galeriji (br. 570). To nije Holbajn, nego nešto blisko mladom Moro-u, ali taj površinski tretman teme Holbajn bi načelno odobravao.

Naravno, za elementarne demonstracione svrhe ostaju najblagodarnije teme priče, slike predela i slike običaja. Pošto smo pojedinačno gore već analizirali, napravićemo još nekoliko preseka u ikonografskom smislu.

Leonardova Tajna večera je prvi veliki primer klasičnog stila površine. Materija i stil se, izgleda, pritom toliko međusobno uslovljavaju da je od naročitog interesovanja da baš tu potražimo suprotan primer obezvređene površine. Ona može da se iznudi sa ukošenim položajem stola, i Tintoreto je, naprimer, tako pokušao, ali nije nužno da posegnemo za ovim sredstvom. Ne odustajući od toga da sto orijentiše paralelno prema ivici slike i da toj orijentaciji da rezonancu u arhitekturi, komponovao je Tjepolo Tajnu večeru* koja se kao umetničko delo ne sme da uporedi sa Leonardom, ali stilski pretstavlja čistu suprotnost. Figure se ne vezuju u površini, a to je ono što odlučuje. Ne možemo da izdvojimo Hrista iz odnosa prema grupi učenika koso pred njim koji zbog svoje mase i zbog sudaranja najdublje senke i najjače svetlosti optički imaju glavni akcenat. Hteli ili ne: oko se svim sredstvima navodi na tu tačku, te i pored dubinskog napona ove grupe u prvom planu i centralne figure u zadnjem planu, elementi površine apsolutno se povlače u drugi plan. To je nešto sasvim drugo nego one izolovane figure Jude iz primitivne umetnosti koje se pojavljuju samo kao kukavni dodatak nesposoban da pogled vodi dalje. Da motiv dubine kod Tjepola nije samo jedanput proizveden nego da u raznovrsnom ehu zvuči dalje, razume se samo po sebi.

Od razvojno-istoriskih međučlanova uzimamo samo jedan, Baroča,* koji na poučan način pokazuje kako najpre u stil površine prodire i dubina. Slika nastupa sa velikom prodornošću u pravcu dubine. S leva napred, ali naročito s desna napred, vođeni smo preko raznih pozicija do Hrista. Ako usled toga kod Baroča ima više dubine nego kod Leonarda, ipak mu je još srodan po tome što je uslojavanje u pojedine prostorne pruge ostalo jasno sačuvano.

To razlikuje Italijana od jednog nordiskog slikara prelaznog doba kao što je Piter Bruhel.* Njegova Seljačka svadba po svojoj materiji nije nesrodna Tajnoj večeri: dug sto sa nevestom kao centralnom figurom. Ali kompozicija ima sa Leonardovom slikom jedva i jednu zajedničku nit. Mlada je doduše istaknuta tepihom koji visi iza nje, ali u pojavi veličine je vrlo malena. Za istoriju stila je pri tom važno to što *moramo* da je gledamo neposredno zajedno sa velikim figurama iz prvog plana. Pogled traži mladu kao idejni centar, te već stoga stoje zajedno perspektivno malo sa perspektivno velikim; ali da nikako ne bi mogli skrenuti, umetnik se postarao da pokretom čoveka koji sedi i uzima zdele sa daske za posluživanje — jednih



Tjepolo: Tajna večera

istavljenih vrata — te ih daje dalje, uspostavi vezu između onoga što je napred i onoga što je pozadi (uporedi sasvim sličan motiv kod Baroča). Malih figura u udaljenoj pozadini bilo je i ranije, ali se one nisu vezivale sa velikim koje su bile napred. Ovde se desilo ono što je Leonardo teoretski već znao, ali praktično izbegavao: stavljanje jedne pored druge realno jednakih veličina u vrlo nejednakoj pojavi pri čemu novo leži u prisiljavanju da se gledaju zajedno. Bruhel još nije Vermer, ali on je pripremio Vermera. Motiv ukošenog položaja stola i zida doprinosi da se slika otuđi od površine. No zato ispuna oba ugla o njoj opet vodi računa.

Veliki plač nad Hristovim telom od Kventina Masajsa* iz 1511 godine (Antverpen) je »klasičan«, jer se sve vodeće ličnosti sasvim jasno ugrađuju u površinu. Hristos prati sasvim čisto horizontalnu osnovnu liniju slike, Magdalena i Nikodemus dopunjavaju prostor u punu širinu slike. Tela su sa svojim ekstremitetima reljefno-površinski razvučena, a iz pozadine jedva da kakav pokret prekida ovaj štimung mirno uslojenog. Njega najzad prihvata i predeo.



Baročo: Tajna večera

Posle napred pomenutog jedva je potrebno objašnjavati da ova planimetrija nije primitivna forma. Masajsova generacija imala je svog velikog majstora u Hugu Van der Hus-u. Ako se uzme njegovo poznato remek delo, Poklonjenje pastira, u Firenci, vidi se odmah kako su ovi nordiski kvatročentisti imali malo naklonosti za površinu i kako su sredstvima pomeranja ka unutrašnjosti i stavljanja figure jedne iza druge nastojali dubinu da učine pristupačnom, pri čemu su dejstvovali upravo rastureno i razbijeno. U maloj slici iz Beča* imamo tačnu materijalnu paralelu za Masajsov Plač; i tu imamo izrazit dubinski raspored, i mrtvo telo koje je uzeto koso prema unutrašnjosti slike.

Ova ukošenost, iako nije jedina formula, ipak je tipična. Sa 16 vekom ona iščezava gotovo potpuno. Ako se mrtvo telo ipak pretstavi skraćeno, onda se na drugi način vodi računa o tome da ne bude poremećen »planimetriski habitus« slike. Direr koji se u svojim ranijim slikama Plača odlučno izjašnjava za Hrista u površini, dao je docnije, ovde-onde, i skraćeno telo, najlepše na velikom crtežu u Bremenu (L. 117). Jedan slikarski istaknut primer je Plač sa mecenama od



Piter Bruhel Stariji: Seljačka svadba

Joosa van Klevea (majstora smrti Bogorodice) u Luvru. U takvim slučajevima skraćena forma deluje baš kao otvor u zidu; odlučujuće ipak ostaje što je zid uopšte tu. Ovo dejstvo raniji majstori nisu postizali ni onda kada se drže paralelno sa ivicom slike.

Kao klasičnu suprotnost sa juga možemo navesti Plač fra Bartolomea iz 1517(Firenca, Piti). Tu imamo još više površinske vezanosti, još više stil strogog reljefa. Potpuno slobodne u kretanju, figure se ipak tako stapaju, da nam se čini kao da prednji sloj telesno osećamo. Slika time dobija mir i tišinu kojoj se moderan posmatrač jedva može da odupre, ali bi ipak bilo pogrešno reći da je samo zbog tišine priče o stradanju pojava skupljena u ovu zatvorenost. Ne sme se zaboraviti da je ovaj modus onda bio opšti, i mada nećemo da osporavamo nameru za naročito svečanom ozbiljnošću, ipak utisak za tadašnju publiku nije mogao biti isti kao za nas koji nosimo sasvim druge pretpostavke. No glavna tačka problema je u tome što 17 vek čak ni tamo gde je tražio mir, nije više mogao da se vrati na taj stil pretstavljanja. To važi i za »arhaistu« Pusena.

Pravi barokni preokret u slici Plača nalazimo kod Rubensa u njegovoj slici iz 1614 (Beč, vidi sliku strana 77) gde skraćivanje mrtvog tela dejstvuje gotovo zaprepašćujući. Skraćivanje po sebi još ne čini sliku baroknom, ali ovde su dubinski elementi na slici dobili tako veliku važnost da je onaj renesansni površinski utisak potpuno uništen, i jedino se skraćeno telo probija, razume se i kroz prostor, sa



Masajs: Plač nad telom Hristovim

silinom koja ranije nije bila poznata. — Najsnažnije govori dubina onda kada može da se manifestuje kao kretanje. Zato i jeste prekomponovanje teme gomile u pokretu iz površine u treću dimenziju pravo majstorsko delo Baroka. Nošenje krsta sadrži ovu temu. U klasičnoj redakciji, u takozvanoj Spasimo di Sicilia (Madrid), imamo sliku u kojoj još vlada Rafaelova snaga raspoređivanja. Linija dolazi iz dubine dok je kompozicija sasvim čvrsto smeštena u površinu. Divan Direrov crtež u malim Stradanjima Hristovim, u drvorezu, koji je Rafael upotrebio kao glavni motiv, uprkos sve neznatnosti dimenzija, je isto tako kao i rezano malo Nošenje krsta savršeno čist primer klasičnog površinskog stila. A Direr se ovde manje nego Rafael mogao da osloni na već postojeću tradiciju. Među njegovim prethodnicima imao je, doduše, Šongauer već čudnovato budno osećanje za površinu, ali ipak se pri svakom poređenju sa njim tek Direrova umetnost uvek ističe kao prava površinska umetnost, a baš Šongauerovo veliko Nošenje krsta je još neznatno sjedinjeno u površinu.

Baroknu suprotnost Rafaelu i Direru daćemo u Rubensovom Nošenju krsta.* Izvanredno briljantno razvijena je linija ka dubini i kretanjem naviše učinjena još zanimljivijom. Stilska novina koju mi tražimo, naravno, ne leži samo u materijalnom motivu kretanja



Van der Hus: Plač nad telom Hristovim

linija, nego, pošto je reč o principu pretstavljanja, u načinu izvođenja teme: kako su svi momenti koji vode u dubinu istaknuti za oko, i, obrnuto, kako je sve što bi naglasilo površinu potisnuto.

Baš zato i mogu Rembrant i njegovi holandski savremenici, ne osvajajući prostor plastičnim sredstvima tako na juriš kao Rubens da učestvuju u baroknom principu dubinskog pretstavljanja. U obezvređivanju površine, ili u težnji da površini smanje značaj, oni se slažu sa Rubensom, ali draž kretanja u dubinu dobijaju poglavito slikarskim sredstvima.

I Rembrant je prvobitno radio sa živahnom uzastopnošću figura — mi smo već ranije ukazali na njegov radirung Milosrdnog Samarićanina — a što docnije istu priču* priča sa gotovo potpuno uslojenim raspoređivanjem figura, to još ne znači povratak formi jednog minulog stoleća. Vođenjem svetlosti u utisku se poništava površina



Rubens: Nošenje krsta

koju predmeti markiraju ili se bar smanjuje u sekundarni motiv. Nijednom čoveku neće pasti na um da sliku shvati reljefno. Isuviše jasno se vidi kako se sloj figura ni najmanje ne poklapa sa pravim životnim sadržajem slike.



Rembrant: Milosrdni Samarićanin

Veliki Ecce homo (radirung iz 1650) je analogan slučaj. Kao što je poznato, šema kompozicije vodi poreklo od jednog činkvečentiste, od Lukasa iz Lajdena. Zid od kuće i jedna terasa ispred njega, gledana sasvim frontalno; ljudi koji su na terasi i oni pred terasom stoje u redovima jedan pored drugog — pa kako bi se iz toga mogla dobiti barokna pojava? Kod Rembranta učimo da nije toliko stalo do predmeta koliko do obrade. Dok se Lukas iz Lajdena iscrpljuje u samim površinskim slikama, dotle je Rembrantov crtež toliko protkan motivima dubine da posmatrač doduše vidi ono što se na površini kao materijalno pojavljuje, ali ga ipak priznaje samo kao manje više slučajan supstrat jedne sasvim izmenjene pojave.

Za holandske slikare žanra iz 16 veka imamo u Lukasu iz Lajdena, u Piteru Artsenu i Averkampu obiman materijal za poređenje. I ovde, u prikazivanjima slika običaja, gde sigurno nije postojala obaveza za ma kakvu vrstu svečanog insceniranja, drže se slikari 16 veka šeme strogog reljefa. Figure na ivici obrazuju prvi sloj, čas potpuno sproveden širinom slike, čas samo kao nagoveštaj, a ono što ide dalje prema pozadini račva se na isti način. Tako tretira Piter Artsen svoje scene enterijera i tako su još kod nešto mlađega Averkampa građene slike sa klizačima. Ali se postepeno razrešava



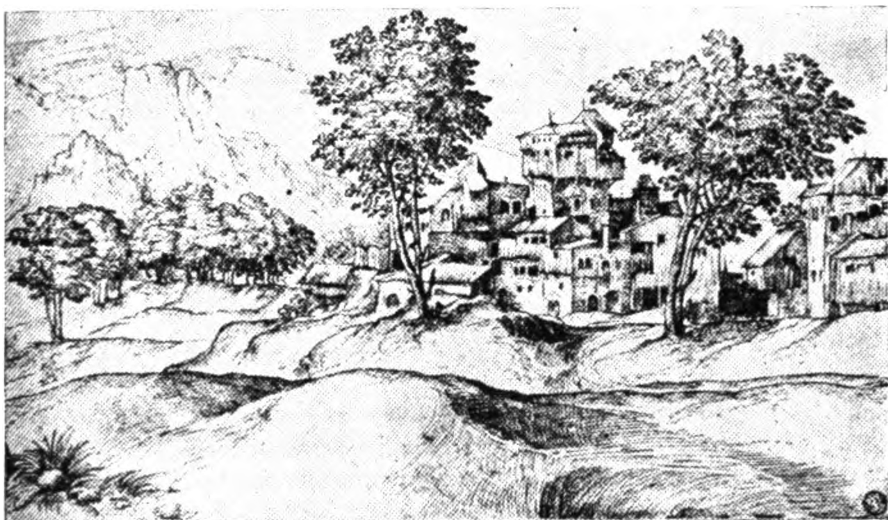
Artsen: Slika kuhinje

veza površine, umnožavaju se motivi koji odlučno upućuju na ono što je pozadi, dok najzad cela slika nije modelovana na nov način, tako da horizontalna vezivanja više nisu moguća, ili se više ne osećaju tako kao da odgovaraju smislu pojave. Mora se uporediti jedna slika na ledu od Adrijana Van de Velde sa Averkampom ili jedan seoski enterijer od Ostade-a sa jednom slikom kuhinje od Pitera Artsena.* Ali će biti najinteresantniji oni primeri gde se ne operiše bogatstvom »slikovitih« prostora, nego gde scenu zatvara jednostavno i jasno frontalno gledan zadnji zid neke sobe. To je najmilija tema Pitera de Hoha. Onda je to opet način ovoga stila da prostornom skeletu oduzme njegov slojevit i površinski karakter pa da vođenjem svetlosti i bojom oko uputi na druge puteve. U berlinskoj slici Pitera Hoha, Majka sa detetom u kolevci* (strana 206), kretanje ide dijagonalno u dubinu, ususret jasnoj svetlosti na izlaznim vratima. Mada je prostor gledan frontalno, slici se ne bi moglo prići sa presecima po širini.

U vezi sa problemom predela već gore smo izneli ponešto da bismo pokazali kako se klasični tip Patinira na višestruk način prenosio u barokni tip. Možda nije izlišno da se još jednom vratimo na tu temu, potsećanja radi, da bismo pretstavili sebi ta dva tipa kao u sebe zatvorene sile u njihovom punom dejstvu. Izgleda da se uvidelo da je forma prostora koju izražava Patinir identična sa onom koju daje Direr, naprimer u (radiranom) Predelu sa topom,* i da se najveći italijanski pejzažist Renesansa, Ticijan,* u šemi pruga potpuno poklapa sa Patinirom.



Direr: Predeo sa topom



Ticijan: Planinsko selo



Rembrant: Predeo sa lovcem

To što kod Direra, za neistoriskog posmatrača, deluje kao pometenost, paralelan red prednjeg, srednjeg i zadnjeg plana, baš je napredak vrlo jasnog prenošenja ideala vremena na specijalan zadatak slikanja predela. Tako određeno zemljište mora da se uslojava a seoce mora površinski da se prikazuje u granicama svoje zone. Ticijan je svakako shvatio prirodu slobodnije i šire, — to se pre svega vidi u njegovim crtežima — ali je njegovo shvatanje uvek i svuda nošeno istim ukusom koji traži površinsko.

Ma koliko nam onda s druge strane izgledali različiti Rubens i Rembrant, za obojicu se sasvim podjednako pomerilo pretstavljanje prostora: dubinski potez dominira i ništa ne očvršćava u pruge. Putevi koji vode u unutrašnjost slike, skraćeno viđene aleje, pojavljuju se i ranije, ali ranije oni nikad nisu gospodarili slikom. Sada su to baš takvi motivi na koje pada naglasak. Uzastopnost oblika je glavna stvar, a ne kako stvari s desna i leva pružaju ruku jedna drugoj. Ali predmetno može i potpuno da nedostaje, tada nova umetnost pogotovu triumfuje, i to je onda opšta prostorna dubina koju posmatrač treba kao jedinstvenu celinu da primi u jednom dahu.



Piter Bruhel Stariji: Zimski predeo

Što se jasnije upoznala suprotnost tipova, tim interesantnija postaje istorija prelaza. Već sledeća generacija posle Direra, porodice Hiršfogel i Lautenzak, prekinule su sa idealom površine. U Holandiji je stari Piter Bruhel i u ovome genijalan novator koji sa Patinira neposredno ukazuje na Rubensa. Ne možemo a da u ovome otseku ne donesemo još i njegov Zimski pejzaž* sa lovcima, kao celu sliku, jer on može u pravcu oba pola da posluži kao objašnjenje. Na desnoj strani, u sredini i pozadini ima slika još štošta što potseća na stari stil, ali sa moćnim motivom drveća, koje vodi s leva preko prevoja brežuljka ka perspektivno već vrlo malim kućama u dubini, učinjen je odlučan korak u novo doba. Prolazeći skroz odozdo do gore, ispunjavajući sliku do sredine drveće stvara ono kretanje u dubinu koje ne ostavlja netaknute ni one delove koji se odupiru. Grupa lovaca sa psima trči u istom pravcu i pojačava snagu drvoreda. Kuće i linije brežuljaka, u pravcu ivice, priključuju se i prate

4. Istorisko i nacionalno

Izvanredno je značajno kako, oko 1500 godine, svuda prodire volja za površinu. Ukoliko je umetnost više savlađivala zbunjenost primitivnog načina posmatranja koji je, i pored najjasnijeg htenja da se oslobodi samo površinskog prikazivanja, ipak jednom nogom u njemu uvek ostao zapleten, ukoliko je umetnost sigurnije umela da se služi sredstvima kraćenja i prostorne dubine, utoliko se odlučnije javlja želja za slikama koje su svoj sadržaj sabrale u jednu jasnu površinu. Ova klasična površina deluje sasvim drukčije nego primitivna površina, ne samo zato što se veza delova jače oseća, nego što je protkana kontrastnim motivima. Tek momentima kraćenja koji vode u unutrašnjost slike dolazi potpuno do izražaja karakter površinski proširenog i zatvorenog. Zahtev površine ne uslovljava da sve bude izvedeno u jednoj ravni, ali glavne forme moraju da leže u zajedničkoj ravni. Površina mora uvek iznova da se probija kao osnovni oblik. Nema nijedne slike 15 veka koja bi kao celina imala površinsku određenost Rafaelove Sikstinske Madone. To je opet obeležje klasičnoga stila kako se u granicama celine dete, kod Rafaela, uprkos svih kraćenja, sa najvećom određenošću smešta u celinu.

Primitivni su mnogo više pokušavali da savladaju površinu nego da je izgrade.

Kada se pretstavljaju tri arhanđela, daje ih jedan kvatročentista kao što je Botičini* na jednoj karakterističnoj slici u kosom redu; cvetni Renesans (Karoto*) ih postavlja u pravoj liniji. Recimo da se onaj prvi ukošeni poredak osećao kao življi oblik za društvo koje se kreće, ipak je svakako 16 vek imao potrebu da tu temu drukčije rediguje.

Pravih poredaka, naravno, bilo je uvek, ali kompoziciju kao što je Botičelijeva Primavera ocenili bi pozniji kao suviše mršavu, nedovoljno čvrstu; nedostaje joj ubedljiv završetak koji klasičari postižu i tamo gde figure sleduju jedna za drugom u velikim razmacima, pa čak i tamo gde je jedna cela strana ostavljena prazna.

Iz potrebe za dubinom i iz želje da nipošto ne deluju plitko, stariji umetnici su rado pojedine upadljive predmete na slici postavljali koso, naročito tektonske predmete kod kojih se lako ukazivala skraćena pojava. Sećamo se malo nametljivog efekta skraćenog sarkofaga kod slika vaskrsenja. Majstor Hoferövog oltara jednom kričavom linijom potpuno je pokvario jednostavnost svoje frontalne glavne figure. Italijan kao što je Girlandajo unosi istom ukošenom formom suvišan nemir u svoje Poklonjenje pastira (Firenca, Akademija), mada je baš on inače svojim ozbiljnim uslojavanjem figura snažno utro put klasičnom stilu.

Pokušaji da se izvedu direktna kretanja u dubinu, napr. da se razvije povorka ljudi iz dubine, u 15 veku nikako nisu retki, naročito ne u nordiskoj umetnosti. Ali ti pokušaji deluju kao preuranjeni, jer veza između onoga što je napred i onoga što je pozadi nije očigledna. Tipičan primer za to je povorka ljudi na Šongauerovom



Botičini: Tri arhanđela

bakrorezu Poklonjenje kraljeva. Srodan je motiv u Uvođenju Bogorodice u hram kod »majstora Marijinog života« (Minhen) gde je devojka koja korača prema dubini izgubila svaku vezu sa figurama iz prednjeg plana.

Za prost slučaj u kome je pozornica oživljena u raznim dubinskim intervalima, bez izrazitog kretanja ka dubini ili iz nje, poučna je slika Rođenja* tog istog »majstora Marijinog života« u Minhenu. Veza površina je ovde skoro potpuno raskinuta. Kada je, naprotiv, kod jednog materijalno sličnog zadatka jedan slikar 16 veka, »majstor smrti Marijine«, umeo da samrtničku postelju i društvo u prostoru dovede do savršeno mirnog uslojavanja, onda to nije samo geometriski shvaćena perspektiva koja je ovde stvorila čudo, nego je to novo — dekorativno — osećanje površine bez koga perspektiva ne bi mnogo koristila.[8])

Ali razjedinjena slika porodiljske sobe nordiskog primitivnog umetnika interesantna je takođe kao suprotnost prema italijanskoj

[8]) Na kopiji, naravno, bolno osećamo otsustvo dejstva boje.



Karoto: Tri arhanđela

umetnosti toga vremena. Tu se može dobro videti kako stvari stoje sa italijanskim instinktom za površinu. Pored Holanđana, a pogotovu pored umetnika Gornje Nemačke izgledaju Italijani 15 stoleća čudno uzdržljivi. Sa svojim jasnim osećanjem za prostor riskiraju oni mnogo manje. Izgleda kao da nisu hteli silom da rastvore cvet pre nego što se on sam od sebe ne otvori. Ali ovaj izraz nije sasvim tačan. Oni se ne uzdržavaju iz bojažljivosti, nego prihvataju površinu radosno i hotimično. Strogo uslojeni redovi u istorijama Girlandaja i Karpača, ne znače snebivanje jednog još neslobodnog osećanja, nego predosećanje jedne nove lepote.

A isto tako je u crtanju pojedinačne figure. List kao što je Palajuolov rez ljudi koji se bore sa njegovim gotovo čisto planimetriskim držanjem telá, neobičan već u Firenci, bio bi na Severu



Majstor Marijinog života: Rođenje Marijino

potpuno nezamišljiv. Doduše, ovom crtežu nedostaje još puna sloboda da bi površina mogla da izgleda kao nešto što se samo sobom razume, pa ipak se ovakve površine ne mogu prosuđivati kao arhaična zaostalost, nego kao obećanje budućeg klasičnog stila.

Mi smo se ovde poduhvatili da izlažemo pojmove a ne da saopštavamo istoriju, ali je neophodno da se upoznaju prethodni stupnjevi ako želimo da o klasičnom tipu površinskog dobijemo tačan utisak. Na Jugu gde je, izgleda, prava domovina površine, mora čovek da postane osetljiv za stupnjeve površinskog dejstva. Na Severu je potrebno da čovek na delu vidi snage koje se opiru. No u 16 veku počinje apsolutno osećanje površine pobedonosno da gospodari celim obimom pretstavljanja. Ono je svuda prisutno u Ticijanovom i Patinirovom predelu, u Direrovoj i Rafaelovoj istoriji, štaviše, i pojedinačna figura u okviru počinje odjednom da se odlučno smešta u površinu. Jedan Sebastijan od Liberala da Verone je sasvim drukčije površinski očvrsnut, nego jedan Botičelijev Sebastijan koji osim toga lako dobija nešto nesigurno u pojavi. Jedan ležeći ženski akt izgleda da je tek u crtežu Đorđona, Ticijana i Karijanija postao prava slika površine mada su primitivni (Botičeli, Pjero di Kozimo i dr.) ovu temu shvatali sasvim slično. Jedan te isti motiv, čisto frontalno raspeće, deluje u 15 veku još kao izlizano tkanje, dok mu 16 vek ume da da karakter zatvorene površinske pojave koja deluje vrlo snažno. Sjajan primer za ovo je Grinvaldova velika Golgota na Izenhajm-



Majstor Marijine smrti (Joos van Kleve): Smrt Marijina

skom oltaru gde je na dosad neviđen način Raspeti sa svojom pratnjom obuhvaćen u utisak jedinstvene oživljene površine.

Proces razlaganja ove klasične površine ide sasvim paralelno sa procesom obezvređenja linije. Onaj ko jednom bude pisao istoriju toga procesa moraće se zaustaviti kod istih imena koja su značajna za razvitak slikarskog stila. Koređo i ovde stoji među činkvečentistima kao preteča Baroka. U Veneciji je Tintoreto snažno radio na rušenju ideala površine, a kod Greka se od tog ideala gotovo ništa više i ne oseća. Reakcionari linije, kakav je napr. Pusen, takođe su i reakcionari površine. Pa ipak, ko bi mogao da u Pusenu, uprkos sveg »klasičnog« htenja, ne prepozna čoveka 17 stoleća!

Kao u istoriji razvitka slikarskog *plastično*-dubinski motivi prethode i ovde čisto optičkim, pri čemu Sever uvek sme da polaže pravo na to da je izmakao ispred Juga.

Očigledno je da se nacije odvajaju od samog početka. Ima takvih osobenosti nacionalne fantazije koje se pri svim promenama konstantno održavaju. Italija je uvek u većoj meri posedovala instinkt za površinu nego germanski Sever kome komešanje dubina leži u krvi. Kao što se ne može sporiti da italijanska klasika površine ima stilsku paralelu s ove strane Alpa, tako se s druge strane primećuje

razlika: da se čista površina ovde uskoro osetila kao ograničenje koje se nije moglo dugo podnositi. Ali konzekvence koje je nordiski Barok izvukao iz principa dubine mogao je Jug da sledi samo iz daleka.

PLASTIKA

1. Opšte

Istorija plastike može da se demonstrira kao istorija razvitka figure. Početna uzdržljivost se odbacuje, udovi se opružaju, telo kao celina počinje da se kreće. Ali takva istorija objektivnih tema ne poklapa se sasvim sa onim što mi ovde shvatamo pod pojmom razvijanja stila. Mi mislimo: postoji površinsko ograničavanje koje ne znači ugušivanje bogatstva kretanja, nego samo drugi poredak oblika. S druge strane, postoji svesno razrešavanje naglašene površine u smislu izrazitog kretanja u dubinu. Takvom rasporedu oblika idu na ruku bogati kompleksi kretanja, ali se vezivanje može da vrši i za sasvim jednostavne motive.

Stil linija i stil površina očigledno su povezani jedan s drugim. I kao što je 15 vek, uopšte uzev, bio linearan, bio je isto tako i vek površine, samo što tada taj pojam nije bio napregnut do pune snage. Umetnici se drže površine, ali više nesvesno, pa se stalno dešava da ispadaju iz površine a da se to i ne primeti. Karakterističan je primer Verokiove grupe nevernog Tome: grupa stoji u jednoj niši, ali je učenik jednom nogom van nje.

No u 16 veku stvar sa osećanjem površine postaje ozbiljna. Svesno i konzekventno forme se skupljaju u jedan sloj. Plastično bogatstvo je povećano, suprotnosti pravaca su jače izražene, i tek sada izgleda da su tela postala potpuno slobodna u svojim delovima, dok se celokupna pojava smirila u čistu sliku površine. To je klasičan stil sa svojim određenim siluetama.

Ali ovaj klasični stil površine nije bio dugog veka. Ubrzo je izgledalo kao da se stvari sputavaju kada se potčinjavaju čistoj površini. Razrešene su siluete i oko se vodi po ivicama; povećava se količina skraćenih formi, i sa presecanjima, sa motivima koji zahvataju jedan u drugi, daju se vrlo izraziti odnosi onoga što je napred i onoga što je pozadi. Ukratko, namerno se izbegava sve što bi moglo da stvori utisak površine iako površina stvarno još postoji. Tako radi Bernini. Glavni primeri: Nadgrobni spomenik Urbana VIII u crkvi sv. Petra i (još pojačano) takođe u crkvi sv. Petra nadgrobni spomenik Aleksandra VII.* Upoređeni s njima izgledaju Mikelanđelovi Medičijanski grobovi potpuno u površinama. Baš u razvoju ranijeg Berninijevog rada ka poznijem dobu mogu se dobro upoznati prava načela ovoga stila. Glavna površina je još više rasparčana. Figure koje stoje napred uglavnom su gledane sa strane. U pozadini su



Bernini: Nadgrobni spomenik Aleksandra VII

polufigure. I stari motiv molitve sa uzdignutim rukama (kod pape) koji kao da traži bezuslovno pretstavljanje iz profila, podređen je ovde skraćenom izgledu.

Koliko je stari površinski stil uzdrman, mora iz ovih primera da bude utoliko jasnije što se u osnovi još uvek radi o tipu kripte u zidu. Plitka niša je, naravno, pretvorena u dubinsku formu a glavna figura dolazi nam ususret (na ispupčenoj sokli) No i ono što se nalazi zajedno u istoj ravni tretirano je tako da se međusobno jedva sjedinjuje. Vidi se naporedost, i veze doduše prelaze s jedne na drugu stranu, no u ovo tkivo upletena je i draž forme koja vodi u dubinu, i majstor Baroka mora apsolutno da je želeo da u sredini nađe vrata koja, daleko od toga da u smislu ranijeg sarkofaga posluže kao horizontalna forma za vezivanje, rasecaju međuprostor vertikalno, čime

se obrazuje nova dubinska forma. Iz tame senke pomalja se smrt izdižući tešku tkaninu.

Moglo bi se pomisliti da je Barok izbegavao zidnu kompoziciju, pošto je ona tendenciji odvajanja od površine ipak morala da pruži izvestan otpor. Međutim, baš je obrnuto. Barok svrstava figure u redove, stavlja ih u niše: on ima najveće interesovanje za prostornu orijentaciju. Tek pored ravni, i u protivurečnosti sa ravni, dubina postaje osetna. Na sve strane okrenuta slobodna grupa za Barok apsolutno nije tipična. Barok svakako izbegava utisak strogog frontaliteta, tj. kao da bi figura imala jedan odlučujući smer i tražila da se u tome smeru gleda. Barokna dubina je uvek vezana sa pogledom pod raznim uglovima. Baroku bi izgledalo kao ogrešenje o život kada bi se plastika htela da učvrsti u određenoj površini. Plastika ne gleda samo na jednu stranu, nego ima veći krug prostiranja.

Na ovom mestu je potrebno da citiramo Adolfa Hildebranta koji površinu za plastiku nije tražio u ime nekog naročitog stila, nego u ime umetnosti i čiji je »Problem forme« postao katihizis jedne nove velike škole u Nemačkoj. Tek kada je telesno okruglo, veli Hildebrant, uprkos toga što je okruglo, pretvoreno u površinski shvatljivu sliku, postalo je ono u umetničkom smislu vidljivo. Tamo gde figura nije dovedena dotle da svoj sadržaj ima sabran u jednoj površinskoj slici, gde je dakle posmatrač koji želi da je shvati prisiljen da obilazi oko nje i da u pojedinačnim aktima kretanja prikuplja celinu slike, tu sa umetnošću nismo ni za jedan korak otišli dalje od prirode. Izostaje blagodet koju bi umetnik svojim radom trebalo da ukaže oku time što on ono što je u prirodnoj pojavi razbacano skuplja u jedinstvenu sliku.

U ovoj teoriji izgleda da za Berninija i baroknu skulpturu nema mesta. Ali se Hildebrantu čini nepravda kad ga hoće (kao što se dešavalo) da posmatraju samo kao advokata njegove sopstvene umetnosti. On oponira diletantizmu koji o principu zahteva površine baš ništa ne zna, ali Bernini — da upotrebimo to jedno ime kao pretstavnika cele vrste — je već prošao kroz površinu i ono što on daje negirajući površinu ima dakle sasvim drugo značenje, nego ono što izražava vežbanje u umetnosti koje još uopšte ne ume da napravi razliku između površinskog i nepovršinskog.

Nema sumnje da je Barok mestimično išao suviše daleko i da deluje neprijatno baš zato što ne ostvaruje sabrane slike. Tu je Hildebrantova kritika umesna. Ali se ona ne sme protegnuti na ukupnost posleklasične produkcije. Postoji i besprekoran Barok. I to ne onda kada arhaizira, nego kada je sasvim svoj. U toku jednog sasvim opšteg razvitka gledanja našla je plastika stil koji teži za nečim drugim a ne za onim za čim je težio Renesans i za šta stari termini klasične estetike više nisu dovoljni. Postoji jedna umetnost koja poznaje površinu, ali neće da joj dozvoli da u utisku suviše glasno progovori.

Da bi se okarakterisao barokni stil, ne sme se dakle neka figura, kao recimo Berninijev David sa praćkom, staviti nasuprot jednoj florentinskoj figuri, kao što je Mikelanđelov klasični David (tako-

zvani Apoll, Bargello). Svakako ta dva rada obrazuju oštar kontrast koji na Barok baca pogrešno svetlo. Berninijev David je njegov rad iz mladosti, i mnogostranost okreta iskupljena je gubitkom svih izgleda koji bi zadovoljili. Ovde smo zaista »gonjeni oko figure«, jer nam uvek nešto nedostaje te se osećamo prisiljeni da ga otkrijemo. Bernini je to i sam osetio pa u svojim poznijim radovima postupa mnogo pribranije, više — ne sasvim — sabrano za jedan pogled. Pojava je smirenija, ali zadržava nešto oscilirajuće.

Ako su primitivni bili nesvesno površinski a klasična generacija svesno-površinska, onda umetnost Baroka možemo da nazovemo svesno-nepovršinskom. Barok odbija obavezu na prisilni frontalitet pojave, jer mu se čini da samo u slobodi može postići privid živog kretanja. Plastika je uvek nešto okruglo, i nijedan čovek neće verovati da su se klasične figure gledale samo sa jedne strane, ali pri svim načinima posmatranja ipak se front ističe kao norma i mi osećamo njegov značaj i kad nam nije neposredno pred očima. Ako Barok nazovemo nepovršinskim, onda ne kažemo da je nastupio haos i da je prestalo svako zauzimanje stava prema raznim pravcima, nego kažemo samo to da se blokovski površinski odnos ne želi isto tako kao ni očvršćavanje figure u nadmoćnu siluetu. Pritom zahtev da izgledi moraju da pružaju stvarno iscrpne slike može sa izvesnim modifikacijama i dalje da ostane u važnosti. Mera onoga što se smatra neophodnim za objašnjenje figure nije uvek ista.

2. *Primeri*

Pojmovi koji su u poglavljima ove knjige stavljeni kao naslovi zahvataju, naravno, jedan u drugi, jer su to razni koreni istog rastinja, ili drukčije rečeno: svuda je reč o jednoj te istoj stvari, samo gledanoj sa različitih tačaka. Tako pri analizi dubinskog nailazimo na stvari koje smo već pominjali kao komponente slikarskog. O zameni dominantne siluete, koja se poklapa sa stvarnim oblikom, slikarskim izgledima, u kojima se predmet i pojava razilaze, raspravljali smo kod slikarske plastike i arhitekture s obzirom na njeno načelno značenje. Bitno je što takvi izgledi *mogu* ne samo da se prigodno pojave, nego što se još od samog početka s njima računa i da se oni u velikom broju i kao sami od sebe pružaju posmatraču. Ova promena je potpuno vezana za razvitak od površinskog ka dubinskom.

U istoriji spomenika s konjanikom može se to sasvim lepo i očigledno pretstaviti.

Gatamelata od Donatela i Koleoni od Verokija postavljeni su oba tako da je čisto širinski izgled naglašen. U prvom slučaju konj stoji u pravom uglu prema crkvi, u pravcu čeonog zida, u drugom ide paralelno za uzdužnom osovinom, bočno potisnut. U oba slučaja postavljanje nas priprema za površinsko shvatanje. Delo potvrđuje tačnost takvog shvatanja time što se ostvaruje savršeno jasna i u sebe zatvorena slika. Nismo videli Koleonija ako nam nije poznat

njegov čist bočni izgled. Slika, njena desna strana, je usmerena za izgled od crkve, jer samo tako postaje sve jasno: maršalska palica i jahačeva levica, a glava se ne gubi uprkos tome što je okrenuta ulevo.[9]) Zbog visine stope, naravno, brzo nastaju perspektivni poremećaji, ali se glavni izgled ipak pobedonosno probija. A jedino je do toga i stalo. Niko neće biti tako lud pa da poveruje da su stari vajari zaista radili samo za *jedan* izgled. U tom slučaju bi bilo suvišno da se izradi delo pune telesnosti; u okruglom treba uživati na taj način što ga obilazimo unaokolo, ali postoji jedna tačka mirovanja za posmatrača, a to je ovde izgled najveće širine.

U suštini se u tome ni kod Velikih vojvoda od Đovana Bolonja, u Firenci, još ništa nije izmenilo, mada su svaki put sa strožim tektonskim osećanjem postavljeni u središte osovine pijace te ih na taj način prostor ravnomernije zapljuskuje. Figura nam se ukazuje u mirnim, širokim izgledima, pri čemu je opasnost perspektivnog izobličavanja smanjena zbog snižavanja sokle. Ali je novo to kako se orijentisanjem spomenika opravdava i skraćeni izgled. Umetnik sada vodi računa o posmatraču koji jahačima ide ususret.

Tako je već Mikelanđelo postupao pri postavljanju Marka Aurelija na Kapitolu. Stojeći u sredini trga, na niskoj stopi, figura se doduše može udobno shvatiti bočno, ali ko se penje po širokom raskošnom stepeništu na kapitolinski brežuljak, tome je konj okrenut čeonom stranom. I taj izgled ne deluje slučajno, pozno antička figura je podešena baš za takav izgled. Treba li to sad već nazvati Barok? Očigledno je tu početak. Izrazito dubinsko dejstvo trga goni pod svim okolnostima na to da se široki izgled jahača obezvredi u korist kratkog ili polukratkog.

Čisto barokni tip pokazuje Šliterov Veliki izborni knez na Dugom mostu u Berlinu. On doduše stoji pod pravim uglom prema pešačkoj stazi, ali ovde uopšte više nije moguće da se konju priđe bočno. Pojava ostaje za svaku tačku gledanja skraćena, i njena lepota se sastoji baš u tome što se za posmatrača, pri prelazu preko mosta, razvija obilje sve podjednako značajnih izgleda. Način kraćenja komplikuje se usled malog razmaka. Nije se htelo drukčije: skraćena slika ima više draži nego neskraćena. Kako je izrada forme spomenika podešena za ovaj način pojavljivanja, nije potrebno ovde pretresati u pojedinostima. Zadovoljićemo se time što ćemo istaknuti da ono što je primitivnim izgledalo kao nužno zlo i što su klasičari kad god su mogli izbegavali, optičko pomeranje forme, prihvaćeno ovde svesno kao umetničko sredstvo.

Kao sličan slučaj možemo da navedemo grupu antičkih ukrotitelja konja na Kvirinalu, koja, sređena pomoću jednog obeliska i docnije basenom dopunjena u česmu, pretstavlja jednu od najkarakterističnijih slika baroknog Rima. Dve kolosalne figure mladića koji krupnim koracima grabe, a o čijem odnosu prema konjima se ovde nećemo baviti, idu koso napred polazeći od centralnog obe-

[9]) Nažalost, sve fotografije koje se mogu kupiti pogrešno su snimljene sa nedopustivim pokrivanjima i odvratnim unakažavanjem ritma u konjskim nogama.



Bernini: Blažena Albertona

liska, to jest oni između sebe obrazuju tup ugao. Taj ugao je otvoren prema glavnom prilazu trga, i sada je stilsko-istoriski važno to da su glavne forme u glavnom izgledu skraćene što deluje utoliko više iznenađujući ukoliko one po sebi poseduju vrlo određene frontalne površine. Sve je učinjeno da se ovaj frontalitet ne probije i da se slika ne utvrdi.

Ali kako? Zar nije već klasičnoj umetnosti bila potpuno poznata centralna kompozicija sa figurama koje stoje dijagonalno prema sredini? — Velika razlika je u tome što kvirinalski ukrotitelji konja ne spadaju u centralnu kompoziciju gde svaka figura traži od posmatrača svoju sopstvenu tačku gledanja, nego zahtevaju da se gledaju zajedno kao *jedna* slika.

Kao što u arhitekturi čista, sa svih strana vidljiva, centralna građevina nije barokni motiv, tako isto u plastici čisto centralno grupisanje nije barokni motiv. Barok se interesuje za izrazitu orijentaciju baš zato što on tu orijentaciju suprotnim sredstvima delimično poništava. Da bi se dobila draž savladane površine, mora najpre da postoji površina. Berninijeva česma sa četiri reke na trgu Navona ne gleda ravnomerno na sve strane sveta, nego ima jedan prednji i jedan pozadinski front, dve po dve figure uzete su zajedno, ali tako da zahvataju i oko ugla. Površinsko i nepovršinsko idu zajedno.

Na isti način tretirao je Šliter zarobljenike na stopi Velikog izbornog kneza. *Čini se* da zarobljenici ravnomerno dijagonalno slobodno idu sa bloka stope. U stvarnosti su prednji sa onima pozadi međusobno povezani, čak u doslovnom smislu, naime lancima. Druga šema je šema Renesansa. Tako stoje figure na Česmi vrlina u Nirnbergu ili na Herkulovoj česmi u Augsburgu. Kao italijanski primer može da važi poznata Landinijeva Česma kornjača u Rimu: četiri dečka u četiri osovine pružaju ruke uvis za (kasnije dodatim) životinjama u gornjem bazenu.

Orijentacija se može naznačiti sasvim blagim sredstvima. Kada je kod centralnog položaja neke česme sa obeliskom ovaj samo neznatno spljošten, ona je već tu. A isto tako može kod jedne grupe figura, ili čak kod jedne pojedinačne figure, obrada proizvoljno da pomeri efekat na ovu ili onu stranu.

Kod plitkih kompozicija ili kod zidnih kompozicija dešava se obrnuto. Dok Barok centralnu kompoziciju Renesansa prošarava površinama da bi svoju dubinu doveo do dejstva, mora on, naravno u granicama nekog datog površinskog motiva, da se postara za dubinska dejstva tako da se utisak površine ne može da pojavi. To je već slučaj kod pojedinačne figure. Berninijeva ležeća Beata Albertona* sva je potpuno u jednoj ravni paralelnoj sa zidom, ali je tako razjedinjena u formi da je površina postala beznačajna. Kako je poništen površinski karakter groba u zidu takođe je Berninijevim radovima ranije već dokazano. Sjajan primer najvišeg stila je barokna zidna česma kako je pretstavljena u fontani Trevi.* Tu je dat zid visok kao kuća i duboko ispod njega bazen. Što je bazen izbočeno izvijen, prvi je motiv koji otstupa od renesansnog površinskog uslojavanja, ali bitno leži u onom svetu oblika koji se zajedno sa vodom, od sredine zida, na sve strane guraju napred. Neptun u centralnoj niši već se potpuno odvojio od površine i pripada bujici oblika bazena koji se zrakasto razilaze. Glavne figure — morski konji — izgledaju skraćene, i to pod raznim uglovima. Ne treba pomisliti da negde leži glavni izgled. Svaki izgled je celina a ipak nas draži da stalno menjamo tačku gledanja. Lepota kompozicije leži u njenoj neiscrpnosti.

No ako se obazremo na početke ovog razlaganja površine, onda ukazivanje na poznog Mikelanđela ne bi bilo neumesno. Na grobu pape Julija ostavljeno je da Mojsije tako daleko štrči iz površine, da tu figuru ne smemo više da shvatimo kao »reljefnu« figuru, nego kao višestrano vidljivu slobodnu figuru koja se ne iscrpljuje u jednoj ravni.

Ovim dolazimo do opšteg odnosa između figure i niše.

Primitivni su taj odnos tretirali kao nešto kolebljivo: čas je figura sklonjena u nišu, čas izlazi iz nje. Za klasičare je norma da celu plastiku stave u dubinu zida. Figura onda nije ništa drugo do prosto komad oživljenoga zida. To se menja, kao što rekosmo, već u doba Mikelanđela, a kod Berninija se skoro samo po sebi razume da plastika prosto kulja iz niše. Tako je naprimer postupljeno kod pojedinačne figure Magdalene i Jeronima u katedrali u Sijeni

i kod groba Aleksandra VII.* Daleko od toga da se ograniči na prostor koji je udubljen u zid, grob izbija na videlo do linije nedogleda uokviravajućih polustubova koji se nalaze pred njim i koji su delimično još i presečeni. Pritom, naravno, imaju da kažu svoju reč i prohtevi za atektonim, ali se ne može poreći težnja za oslobođenjem od površine. Tako se baš ovaj Aleksandrov grob, ne sasvim netačno, mogao da označi kao slobodan grob koji je stavljen u nišu.

Ali ima još jedan drugi način da se savlada ravan. To je pretvaranje niše u stvarni dubinski prostor, kao što se to desilo kod sv. Tereze od Berninija.* Ovde je osnova ovalna i otvara se — kao raspukla smokva — spreda, ali ne celom širinom, nego tako da nastaju bočna presecanja. Niša obrazuje šupljinu u kojoj se figure mogu prividno slobodno kretati, i ma koliko bile ograničene mogućnosti, posmatrač je ipak pozvan da gleda sa raznih tačaka. Isto su tako tretirane naprimer niše apostola u Lateranu. Za kompoziciju glavnih oltara bio je taj princip od ogromnog značaja.

Odavde je onda bio samo jedan korak, i to mali, da se plastične figure prikazuju iza neke nezavisne arhitekture uokviravanja kao nešto potisnuto, daleko, sa sopstvenom svetlošću, kao što je to već slučaj kod sv. Tereze.* Prazan prostor je onda kao faktor unet u kompoziciju. Dejstvo te vrste imao je Bernini kod svoga Konstantina (ispod »Scala regia« u Vatikanu) u smislu: da bi ga trebalo gledati sa trema Sv. Petra kroz završni luk. Ali ovaj luk je sada zazidan, te ćemo morati na drugoj strani, kod jedne figure konjanika od male vrednosti koja pretstavlja Karla Velikog, da stvorimo jasnu pretstavu o Berninijevoj nameri.[10]) I ovde je građenje oltara uzelo široke razmere, a baš nordiski Barok sadrži lepe primere za to. Uporedi glavni oltar iz Veltenburga.

Ali sa dolaskom Klasicizma i tome je vrlo brzo došao kraj. Klasicizam donosi liniju pa s njom i površinu. Svaka pojava je opet potpuno utvrđena. Presecanja i efekti dubine smatraju se kao prazna obmana čula koja se ne može spojiti sa ozbiljnošću »prave« umetnosti.

A R H I T E K T U R A

Prenošenje pojmova površinski i dubinski izgleda kod arhitekture da nailazi na teškoće. Arhitektura je uvek upućena na dubinu, a površinska arhitektura zvuči kao drveno gvožđe. S druge strane: čak i ako dopustimo da neka građevina kao telo podleže istim uslovima kojima i jedna plastična figura, ipak moramo reći da se jedna tektonska tvorevina, koja obično samoj plastici daje okvir i pozadinu, nikada, pa ni približno, ne može da tako otuđi od frontaliteta, kao što to čini barokna plastika. Pa ipak nisu daleko primeri koji opravdavaju naše pojmove. Šta je drugo nego izlaženje iz površine kada

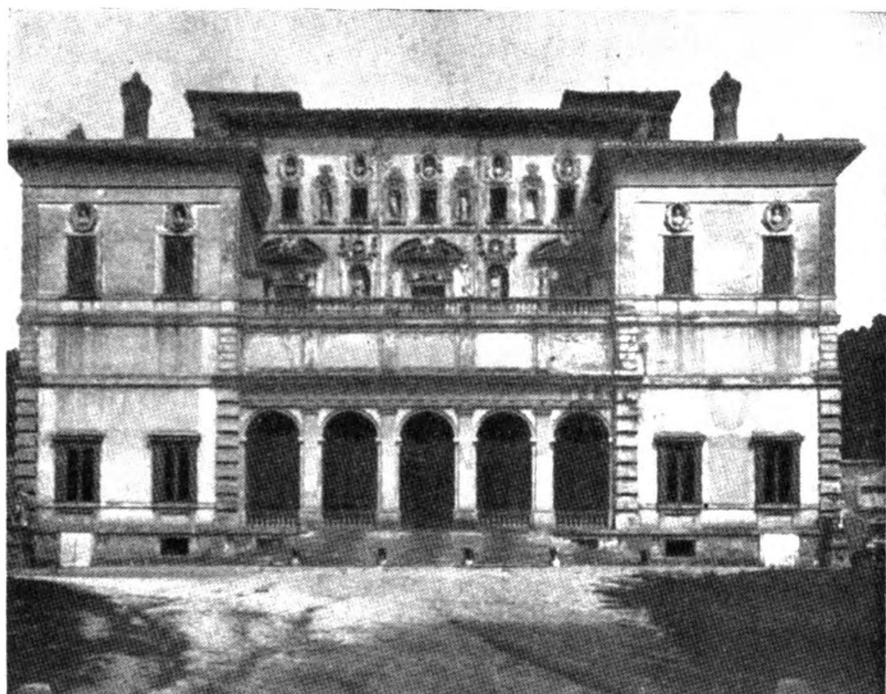
[10]) Sličan projekat sa statuom Filipa IV u tremu S. Maria maggiare, takođe nije realizovan. Uporedi: Frasketi, Bernini, str. 412.



Rim, Fontana Trevi

dovratnici portala neke vile više nisu izvedeni frontalno, nego se okreću jedni prema drugima? Kojim drugim rečima treba označiti proces kroz koji prolazi oltar gde se čista frontalna tvorevina sve više i više protkiva dubinom, tako da u bogatim baroknim crkvama najzad dobijamo utisak zagrađenog prostora koji svoju bitnu draž dobija iz uzastopnosti oblika. Kada analiziramo jedno barokno postrojenje stepenica i terasa, recimo Špansko stepenište u Rimu, da o svemu ostalom i ne govorimo, vidimo da već samo mnogostrano orijentisanje stepenica u dubinu deluje na takav način, da klasično stroga postrojenja sa pravim smerom pored njih izgledaju vrlo plitka. Sistem stepenica i rampi koje je Bramante projektovao za vatikansko dvorište bio bi po svemu činkvečentistički suprotan primer. Namesto njega treba u Rimu uporediti klasicističko postrojenje ravnih zidova Pinčio-terasa sa Španskim stepenicama. Oboje je uobličavanje u prostoru, ali u prvom slučaju govori površina a u drugom dubina.

Drugim rečima, objektivno postojanje kubova i prostora ne sadrži još nikakav stilistički indicijum. Klasična umetnost Italijana



Rim, Vila Borgeze

raspolaže savršeno izgrađenim osećanjem za volumen, ali ona volumen uobličava u drugom duhu no što to čini Barok. Ona traži površinski uslojeno, i sva dubina tu je posledica takvih slojeva, dok Barok od samog početka izbegava utisak površinskog i samu suštinu dejstva, sô pojave, traži u intenzitetu dubinske perspektive.

Ne smemo se zbuniti kada u »površinskom stilu« susrećemo i kružnu građevinu. Doduše, izgleda da takva građevina u naročitoj meri sadrži poziv da je obiđemo, ali pritom ipak ne proizlazi efekat dubine pošto ona sa sviju strana pruža istu sliku, pa makar ulazna strana bila označena svom jasnoćom, ipak se time ne markira nikakav odnos između prednjih delova i onih pozadi. Baš tu počinje Barok. Gde god on prihvata centralnu formu, tu on svestrano — jednako zamenjuje nejednakošću koja daje pravac i uspostavlja prednji i zadnji plan. Paviljon u minhenskom dvorskom vrtu nije više čista centralna kompozicija. Čak i spljošten cilindar nije redak. Ali za veliku crkvenu građevinu važi pravilo da se pred okruglinu kupole stavi front sa tornjevima na uglovima prema kojima kupola izgleda kao ono što leži pozadi i sa koje posmatrač, pri svakom pomeranju tačke gledanja, može da pročita prostorni odnos. Bilo je apsolutno konzekventno smišljeno kada je Bernini kupolu Panteona prema frontu snabdeo takvim tornjićima, ozloglašenim, i u 19 veku opet otstranjenim »magarećim ušima«.

Dalje »površinski« ne znači da građevina kao telo ne treba da ima ispuste. Kančelerija* ili Vila Farnezina su savršeni primeri klasičnog površinskog stila. Kod prve imamo blage ugaone rizalite, kod druge građevina ispada — i to na oba fronta — za dve osovine, ali se svaki put dobija utisak površinskih slojeva. I ovaj utisak se ne bi izmenio kada bi u osnovi bili polukrugovi umesto pravougaonika. Ukoliko je Barok izmenio taj odnos? Utoliko što je one delove koji su pozadi, kao nešto apsolutno drukčije, stavio nasuprot onima koji su ispred njih. Kod Vile Farnezine je isti red polja pilastera sa prozorima u srednjem delu zgrade kao i na krilima, ali kod Palaca Barberini ili kod Kazina Vile Borgeze* površine su sasvim druge prirode, i posmatrač će nužno doći do toga da prednje dovede u odnos sa onim pozadi i da u razvitku ka dubini traži naročitu poentu arhitektonske pojave. Ovaj motiv je naročito na Severu postigao veliki značaj. Planovi dvoraca u obliku potkovice, to jest sa otvorenim svečanim dvorištem koncipirani su svi u tome smislu da se mora shvatiti odnos između glavnog fronta i isturenih krila. Ovaj odnos zasnovan je na razlici u prostoru, razlici koja sama po sebi još ne bi dejstvovala dubinski u baroknom smislu i koja se, kao dispozicija, u svako doba može zamisliti, ali koja naročitim tretmanom forme dobija naponsku snagu ka dubini.

Naravno, za crkvene unutrašnje prostore nije tek Barok otkrio draž dubinske perspektive. Kao što centralna građevina nesumnjivo i s pravom može sebe da smatra idealnom formom cvetnog Renesansa, postojale su pored nje i produžene lađe, a pravac kretanja ka glavnom oltaru tih građevina u tolikoj meri je bio ono što je bitno, da se nipošto ne bi smelo tvrditi da se to nije osetilo. No kada jedan barokni slikar slika takvu crkvu u podužnoj perspektivi, onda taj pokret u dubinu po sebi za njega još nije zadovoljavajući motiv, te osvetljavanjem stvara izrazitije odnose između onoga što je napred i onoga što je pozadi, trasa dobija cezure, ukratko, prostorno stanje stvari se veštački pooštrava u smislu intenzivnijeg efekta dubine. A to je baš tačno ono što se u novoj arhitekturi sada zaista dešava. Svakako nije slučaj što tip italijanske barokne crkve sa sasvim novim dejstvom pozadinske velike svetlosti u kupoli nije već ranije postojao. Nije slučaj što arhitektura još ranije nije upotrebljavala motive istupajuće kulise, to jest presecanja, što se tek sada vrše interpunkcije na dubinskoj osovini koje brod ne dele u pojedine prostorne slojeve, nego kretanje prema unutrašnjosti treba da učine jedinstvenim i prinudnim. Ništa nije manje barokno nego što je niz u sebe zatvorenih prostornih kompartimenata kakve imamo kod sv. Đustine u Padovi. S druge strane, i ravnomeran niz lukova jedne gotske crkve bio bi isto tako nesimpatičan ovom stilu. Kako je on sebi u datom slučaju umeo da pomogne, doznajemo iz istorije minhenske Bogorodičine crkve gde se uvođenjem jedne poprečne građevine u srednjem brodu, Benovom luku, tek izmamila draž dubine u baroknom smislu.

U istom smislu se i jedinstvena krila stepenica presecaju podestima. Kaže se da i to služi obogaćenju. Svakako, ali se ovom



Rim, Scala regia u Vatikanu

interpunkcijom koristi pojavi dubine stepenica, tj. dubina postaje interesantna pomoću cezura. Uporedi Berninijevu Scala regia* u Vatikanu sa karakterističnim upadom svetlosti. Što je ovde motiv stvarno bio uslovljen, niukoliko ne šteti stilski značaj. Ono što je posle toga, isti taj Bernini, učinio u niši svete Tereze,* ostavljajući da uokviravajući stupci štrče iznad prostora niše, tj. da niša uvek izgleda kao presečena, ponavlja se i u krupnoj arhitekturi. Tako se dolazi do formi kapela i horova sa suženim ulazom gde pogled bez presecanja okvira nikad nije moguć. I u doslednom produžavanju toga principa postaje onda i glavni prostor vidljiv najpre u okviru jednog pretprostora.

Polazeći od toga istog osećanja regulisao je Barok odnos između građevine i trga.

Gde god je bilo moguće, pobrinula se barokna arhitektura za trg ispred zgrade. Najsavršeniji je primer Berninijev trg ispred sv. Petra u Rimu. I mada je ovaj džinovski poduhvat jedinstven u svetu, ipak

istu pobudu nalazimo u mnoštvu manjih izvođenja. Tu je glavna stvar u tome što građevina i trg dolaze u takav odnos da se jedno bez drugoga uopšte ne mogu da shvate. I pošto je trg tretiran kao trg *ispred* građevine, onda je taj odnos naravno dubinski odnos.

Usled Berninijevog trga kolonada crkve sv. Petra od samog početka izgleda kao nešto što je u prostoru pomereno nazad, kolonade kao okvirne kulise markiraju prednji plan. Tako shvaćen prostor se oseća još i onda kad nam je već za leđima i kada stojimo još samo prema fasadi.

Jedan renesansni trg kao što je lepa Piazza della Sa Annunziata u Firenci, ne dopušta da se pojavi takav utisak. I mada je jasno zamišljen kao jedinstvo i, više duboko nego široko stoji prema crkvi, prostorno nerešen odnos ostaje i dalje.

Umetnost dubine se nikad potpuno ne iscrpljuje u čisto frontalnom pogledu. U unutrašnjoj i spoljašnjoj arhitekturi ona mami na bočni izgled.

Naravno, oku se nikad nije moglo braniti da i neku klasičnu arhitekturu posmatra manje ili više dijagonalno, ali ta arhitektura to ne traži. Ako pritom dođe do porasta draži, porasta koji nije unutrašnje pripremljen, ipak će pravi čeoni izgled uvek biti onaj koji leži u prirodi stvari. Naprotiv, jedna barokna građevina, i onda kada ne može biti sumnje kuda gleda njeno lice, dejstvuje uvek u smislu potstrekavanja na kretanje. Ona od samog početka računa sa nizom promenljivih slika, a to dolazi otud što lepota ne leži više u čisto planimetriskim vrednostima i što dubinski motivi dejstvuju potpuno tek onda kada se menjaju tačke gledanja.

Kompozicija kao što je crkva Karla Boromeusa u Beču, sa dva slobodno stojeća stuba pred frontom, ne izgleda lepo u nacrtu. Tu se nesumnjivo smeralo na presecanja kupole stubovima, presecanja koja proizlaze tek onda kada se gleda polubočno, a konfiguracija postaje pri svakom koraku nova.

To je takođe i smisao onih tornjeva na uglovima koji, rađeni nisko, kod crkve centralnog rasporeda, obično flankiraju kupolu. Potsećamo na sv. Agnezu u Rimu* gde, — pri ograničenom trgu — za posmatrača koji prolazi kroz Pijacu Navona proizlazi obilje dražesnih slika. Naprotiv, činkvečentistički par tornjeva sv. Bjađo u Montepulčijano očevidno još nije koncipiran u ovoj (slikarsko-slikovitoj) nameri.

Postavljanje obeliska na trgu pred sv. Petrom u Rimu je takođe barokna dispozicija. On doduše pre svega označava središte trga, ali ipak vodi računa o osovini crkve. Sad možemo zamisliti da obelisk ostaje uopšte nevidljiv kada se poklapa sa sredinom crkvenog fronta; to dokazuje da se taj izgled nije više smatrao normom. No još ubedljivije je ovo prosuđivanje: po Berninijevom planu trebalo je da se otvoren ulazni deo trga s kolonadom takođe zatvori, bar delimično, jednim srednjim delom koji bi sa obe strane ostavio otvorene široke prilaze. Ovi su prilazi, naravno, koso orijentisani prema frontu crkve, to jest *moralo* se početi jednim bočnim izgledom. Uporedi prilaze dvorovima kao što je Nimfenburg: oni se nalaze bočno dok u glavnoj



Kanaleto: Carski dvorac za uživanje

osovini leži jedan vodeni tok. I ovde arhitektono slikarstvo daje paralelne primere.

Barok neće da se građevinski organizam učvrsti u određenim izgledima. Zatupljivanjem uglova dobija on ukošene površine koje vode oko dalje. Bilo da stanemo prema prednjem bilo prema bočnom izgledu, uvek u slici ima skraćenih delova. Na opšti način sprovodi se taj princip u nameštaju: pravougaoni orman sa zatvorenom fasadom dobija zakošene uglove koji prelaze u fasadu; škrinja, sa u sebi ograničenom dekoracijom prednjih i bočnih polja, postaje u modernom liku komode objekat koji obrazuje uglove u posebne, dijagonalno usmerene površine; i ako izgleda samo po sebi razumljivo da zidni sto ili sto sa ogledalom treba da gleda pravo, i *samo* pravo, doživljavamo sada svuda da on frontalnu orijentaciju meša sa dijagonalnom, noge se okreću napola ustranu. Gde se formi potstavlja ljudski lik, moglo bi se reći doslovno: sto ne gleda više frontalno, nego dijagonalno, ali bitno pritom nije dijagonalnost po sebi, nego njena pomešanost sa frontalitetom. Telu se ni sa koje strane više ne može *sasvim* prići — da ponovimo već upotrebljeni izraz — da ne bi očvrsnulo u određenim izgledima.

Ukošenost uglova i njihovo ispunjavanje figurom ne kazuje po sebi još ništa o Baroku. Ali kada je ukošena površina sa frontalnom sažeta u *jedan* motiv, onda stojimo na baroknom tlu.

Ono što važi za nameštaj važi takođe, ali ne u istom obimu, i za krupnu arhitekturu. Ne sme se zaboraviti da nameštaj još uvek ima za sobom zid sobe koji mu daje pravac, dok građevina mora sama sebi da stvara pravac.

To je održavanje kretanja u utisku prostora kada kod Španskih stepenica stepeni od samog početka, sa blagim prelomom, gledaju

i bočno a posle opet menjaju smer. Ali to je moguće samo usled toga što stepenice od okoline dobijaju svoju čvrstu orijentaciju.

Na crkvenim tornjevima se često dešava da su uglovi zakošeni, ali toranj je samo deo celine, a ukošenost celog građevinskog organizma, recimo na palatama, nije ni onda česta kada je linija nedogleda apsolutno utvrđena.

Što nosači prozorske streje ili stubovi koji flankiraju kućni portal istupaju iz prirodne frontalne pozicije, što se jedni drugima okreću ili jedni od drugih odvraćaju, štaviše, što se ceo zid prelama i stubovi i grede se ukazuju pod raznim uglovima, spada takođe među slučajeve koji su apsolutno tipično morali da proiziđu iz osnovnog principa, ali ipak, i u granicama Baroka, označavaju ono što je izuzetno i upadljivo.

I površinsku dekoraciju Barok preobražava u dubinsku.

Klasična umetnost neguje osećanje za lepotu površine i uživa u dekoraciji koja u svim delovima ostaje površinska, bilo kao ornamentika koja ispunjava površinu, bilo kao prosta podela na polja.

Mikelanđelova Sikstinska tavanica, i pored sve svoje plastične siline, ipak je čisto planimetriska dekoracija. Naprotiv, tavanica galerije Farneze od Karačija ne iscrpljuje se više u čistim površinskim vrednostima. Tu površina po sebi znači malo, ona postaje interesantna tek pomoću formi koje se guraju jedna preko druge. Onda nastupa motiv poklapanja i presecanja a s njim i draž dubinskog.

Da slikarstvo u svodovima napravi otvor u tavanici dešavalo se i ranije, ali je to tada bio običan otvor u inače povezanoj formi tavanice. Barokno slikarstvo u svodovima karakteriše se kao barokno time što iskorišćuje draž uzastopnosti u dubinskim prostorima koji su pristupačni iluziji. Koređo je prvi naslutio ovu lepotu — usred cvetnog Renesansa — pa ipak su se tek u Baroku izvukle prave konzekvence novog shvatanja.

Jedan zid raščlanjava se za klasično osećanje u polja koja, različita po visini i širini, pretstavljaju harmoniju na osnovu čisto površinske naporednosti. Nastupi li u tome neka razlika, odmah se interesovanje pomera, ista polja ne bi onda značila isto. Proporcije površina nisu ravnodušne, ali pored kretanja ispusta i uvučenih delova, one više ne mogu da se održe kao ono što je u dejstvu primarno.

Za Barok zidna dekoracija nema draži bez dubine. Što smo ranije izlagali u glavi o slikarskom kretanju možemo potvrditi i sa ovog stanovišta. Nijedno slikarsko dejstvo mrlja ne može sasvim da se liši elementa dubine. Ma ko to bio koji je u u 18 stoleću morao da rekonstruiše stari Grotenhof u Minhenu, Kivilije ili neko drugi, arhitekti je izgledalo neophodno da izvuče srednji rizalit da bi površini oduzeo mrtvilo.

Klasična arhitektura je takođe poznavala rizalite i prigodno ih iskorišćavala, ali u sasvim drugom smislu i sa sasvim drugim dej-

stvom. Ugaoni rizaliti Kančelerije su produžeci koje bi mogli da zamislimo i odvojeno od glavne površine. Kod fasade minhenskog dvora ne bi se znalo kako da se načini presek. Rizalit ima svoj koren u površini od koje se ne može odvojiti a da smrtno ne povredi samo telo. Tako treba shvatiti istupajući srednji deo na Palazzo Barberini i još tipičnije, jer je neupadljivije, čuvenu fasadu pilastera Palazzo Odescalchi* u Rimu, koja neznatno istupa ispred neraščlanjenih krila. Stvarna dubinska mera ovde uopšte ne dolazi u obzir. Obrada srednjeg dela i krila je takva da utisak neprekinute površine ostaje sasvim podređen dominantnom motivu dubine. Tako je i skromna privatna građevina u svako doba umela, sa minimalnim ispustima, zidu da oduzme utisak čiste površine, sve dok onda, oko 1800, nije došla nova generacija koja se otvoreno izjasnila za površinu i odbila sve draži koje jednostavne tektonske odnose okružuju prividom kretanja, kao što je to već pokazano u glavi o slikarskom.

Sad dolazi i ona ornamentika Ampira koja svojim apsolutnim površinskim karakterom smenjuje dekoraciju Rokoko-a sa njenom dubinskom draži. Što su, i ukoliko su to bile antikne forme kojima se poslužio novi stil, ravnodušno je pored osnovne činjenice da su one značile novo proklamovanje lepote površine, proklamovanje one iste lepote površine koja je već jednom za vreme Renesansa postojala a zatim morala da ustupi mesto sve jačem zahtevu za dejstvom dubine.

Jedan filung pilastera iz Činkvečenta može, po snazi reljefa i bogatstvu dejstva senke, još toliko da prevazilazi mršaviji i providniji crtež Kvatročenta: ali to još nije opšta stilska suprotnost. Ova dolazi tek u trenutku kada se utisak površine potkopava. Još ni tada se neće smeti govoriti o propasti umetnosti. Možda je kvalitet dekorativnog osećanja ranije stajao prosečno više, principijelno se može tvrditi i suprotno. I onome koji ne može da uživa u patetičnom Baroku, gracija nordiskog Rokoko-a pruža dovoljno otštete.

Naročito instruktivno polje posmatranja leži u kovanim radovima baštenskih i crkvenih ograda, nadgrobnih krstova, natpisa nad gostionicama gde smo u iskušenju da jasne, jednostavne uzore smatramo nenadmašnim i gde je sredstvima svake vrste ostvarena lepota koja leži s one strane čisto površinskog. Ukoliko je briljantnije to što se ovde postiglo, utoliko je onda ubedljivija suprotnost kada novi klasicizam i ovde površinu, a time i liniju, odlučno opet dovodi do dominacije kao da se druga mogućnost uopšte ne da zamisliti.

III. ZATVORENA FORMA I OTVORENA FORMA

(Tektonski i atektonski)

SLIKARSTVO

1. Opšte

Svako umetničko delo je nešto uobličeno, jedan organizam. Njegova bitna oznaka je karakter nužnosti, tj. da se ništa ne bi moglo izmeniti ili pomeriti, nego da sve mora da bude tako kako jeste.

Ali ako se u ovom *kvalitativnom* smislu o jednom predelu Rojsdalovom isto tako kao o jednoj Rafaelovoj kompoziciji, može reći da je nešto apsolutno zatvoreno, ostaje ipak razlika da je ovaj karakter nužnosti ovde onde stečen na različitoj osnovi. U italijanskom Činkvečentu je tektonski stil doveden do svog najvišeg savršenstva, u holandskom 17 veku je to slobodan atektonski stil koji je za Rojsdala jedina moguća forma pretstavljanja.

Moglo bi se poželeti da postoji naročita reč kojom bi se zatvorena kompozicija u kvalitativnom smislu jednoznačno razlikovala od proste osnove tektonskog stila pretstavljanja kakav imamo u 16 veku, da bi ga stavili nasuprot stilu 17 veka. Uzimamo, uprkos neželjene dvosmislenosti, u naslovu pojmove zatvorena i otvorena forma, jer oni u svojoj opštosti ipak bolje označavaju fenomen nego tektonski i atektonski, a opet su određeniji od približnih sinonima kao što su strog i slobodan, pravilan i nepravilan i tome slično.

Misli se na pretstavljanje koje sa više ili manje tektonskih sredstava sliku čini pojavom koja je u sebi samoj ograničena i koja svuda opet ukazuje na sebe samu, kao što obrnuto stil otvorene forme svuda pokazuje izvan sebe i želi da bude neograničen, mada je skriveno ograničenje stalno tu i omogućava karakter zatvorenosti u estetskom smislu.

Možda će neko da prigovori: tektonski stil je uvek stil svečanoga i njega će se u svim vremenima latiti čim postoji namera za svečanim dejstvom. Na to bi trebalo reći da se utisak svečanog svakako rado vezuje za sigurno otkrivenu zakonitost. Ali činjenica o kojoj je ovde reč jeste da 17 veku, i pri istoj nameri svečanog raspoloženja, nije više *moguće* da se vrati natrag ka formama Činkvečenta.

Uopšte ne smemo želeti pojam zatvorene forme da predočavamo samo sećanjem na najveća ostvarenja stroge forme kao što su Atinska škola ili Sikstinska Madona. Ne smemo nikako zaboraviti da takve kompozicije, i u granicama svoga vremena, pretstavljaju naročito

strog tektonski tip i da se pored njih uvek javlja jedna slobodnija forma, bez geometriske kičme, koja sasvim isto tako može da važi kao »zatvorena forma« u našem smislu: Rafaelov Čudotvorni ribolov, na primer, ili Rođenje Marijino od Andreje del Sarta u Firenci. Taj pojam mora da se shvati široko, tako široko da u njemu nađu mesta još i nordiske slike koje već u 16 veku rado skreću u pravcu slobodnog a ipak se u svojoj celokupnoj pojavi vrlo jasno izdvajaju od stila sledećega stoleća. I kada bi se recimo Direr u svojoj »Melanholiji« namerno želeo da udalji od utiska zatvorene forme u interesu štimunga, to bi još uvek srodnost sa savremenim bila veća, nego srodnost sa delima stila otvorene forme.

Ono što je svim slikama 16 veka svojstveno: vertikala i horizontala nisu samo kao pravci tu, nego im je dodeljena dominantna uloga. Međutim, 17 vek izbegava da ispolji ove elementarne suprotnosti. One gube svoju tektonsku snagu i tamo gde se stvarno još čisto javljaju.

Delovi slike raspoređuju se u 16 veku oko jedne srednje osovine ili, gde nje nema, u smislu savršene ravnoteže obe polovine slike. Mada se ta ravnoteža ne može uvek lako definisati, usled suprotnosti slobodnijeg poretka 17 veka, ipak ona postaje za osećanje vrlo određeno shvatljiva. To je suprotnost koju mehanika označava pojmovima stabilna i labilna ravnoteža. Ali prema utvrđivanju srednje osovine imala je likovna umetnost Baroka nesumnjivu odvratnost. Čiste simetrije iščezavaju ili se pomeranjem ravnoteže svake vrste čine beznačajnim.

Šesnaestom veku je bilo prirodno da se u ispuni slike upravlja prema datoj površini. Bez namere da time postigne neki određeni izraz, sadržaj se sređuje u granicama okvira tako da izgleda da su tu jedan za drugoga. Ivične linije i ćoškovi osećaju se kao obavezni i zvuče dalje u kompoziciji. U 17 veku ispuna se otuđila od okvira. Sve se čini kako bi se izbegao utisak da je ova kompozicija odabrana baš za tu površinu. Mada skrivena kongruencija, naravno, neprestano deluje, celina treba da pretstavlja nešto više nego slučajan isečak iz vidljivog sveta.

Već dijagonala kao glavni pravac Baroka označava potres tektonike slike, jer negira pravougaonost scene ili je bar zamračuje. Intencija za nezatvorenim, za slučajnim ima kao dalju posledicu da se i takozvani »čisti izgledi« markiranog fronta i markiranog profila povlače. Klasična umetnost ih je volela u njihovoj elementarnoj snazi i rado ih je iznosila kao suprotnosti. Umetnost Baroka ne dozvoljava da se stvari učvrste u ovim praizgledima. Gde se možda još i pojavljuju kao takve, deluju više kao nešto slučajno nego kao nešto hotimično. Na njima više ne leži akcenat.

Ali u krajnjoj liniji ide se za tim da se ne dopusti pojava slike kao za sebe postojećeg dela sveta, nego se njena pojava shvata kao prizor koji prolazi i u kome posmatrač ima sreću da učestvuje za trenutak. U krajnjoj liniji nije reč o vertikalama i horizontalama, o frontu i profilu, tektonici i atektonici, nego o tome da li se figura,

celina slike kao ono što se vidi pojavljuje *hotimično* ili ne. Traženje prolaznog trenutka u koncepciji slike 17 veka takođe je jedan momenat »otvorene forme«.

2. *Glavni motivi*

Pokušajmo da izložimo u pojedinostima ove vodeće pojmove:

1. Klasična umetnost je umetnost izrazitih horizontala i vertikala. Elementi se čine očiglednim u punoj jasnosti i oštrini. Bilo da se radi o portretu ili figuri, o priči ili predelu, slikom uvek gospodari suprotnost vertikalnog i horizontalnog. Na čistoj praformi mere se sva otstupanja.

Nasuprot ovome Barok je sklon da te elemente doduše ne priguši, ali ipak da ih prikrije u njihovoj otvorenoj suprotnosti. Suviše očigledno probijanje arhitektonskog skeleta oseća se kao nešto ukočeno i protivurečno sa idejom žive stvarnosti.

Pretklasično stoleće bilo je nesvesno tektonsko doba. Svuda se oseća mreža vertikalizma i horizontalizma, ali sklonost vremena išla je više za tim da se nekako ispetlja iz tih mreža. Čudnovato je kako su ovi primitivni umetnici malo težili za nesumnjivim dejstvom pravaca. Ni tamo gde se kod njih pojavljuje čista vertikala, ona ne govori dovoljno energično.

Ako se za 16 vek kaže da je imao snažno osećanje za tektoniku, to ne znači da je svaka figura — po narodnom izrazu — progutala štap, nego da u celini slike vertikala živi kao dominanta. Suprotni pravac govori isto tako jasno. Suprotnost pravaca deluje shvatljivo i nesumnjivo i tamo gde ne postoji ekstreman slučaj susreta u pravom uglu. Tipično je kako se kod činkvečentista čvrsto pretstavlja grupacija glava sa različitim nagibnim uglovima i kako se onda taj odnos sve više prenosi u atektonsko — nemerljivo.

I tako klasična umetnost nikako ne upotrebljava čiste izglede fronta i profila kao isključive, ali su oni tu i za osećanje označavaju normu. Nije važnost u tome koliko je procenata bilo čisto frontalnih izgleda u portretu 16 veka, nego je ona u tome što je front za Holbajna bio nešto prirodno a za Rubensa nešto neprirodno.

Ovo isključivanje geometrije, naravno, menja pojavu na svim područjima. Za klasičnog Grinvalda je sjaj svetlosti, koja okružuje njegovoga Hrista kad vaskrsava, nesumnjivo krug. Pri isto tako svečanoj nameri, kad bi prihvatio tu formu, Rembrant bi delovao arhaično. Živa lepota nije više vezana za ograničenu, nego za neograničenu formu.

Za istoriju harmonije boja može se dokazati to isto. Čisti kontrasti boja dolaze u istom trenutku u kome se pojavljuju i čisti konstrasti pravaca. Petnaesto stoleće ih još nema. Tek lagano i postepeno, paralelno sa procesom učvršćivanja tektonske liniske šeme, pojavljuju se boje koje se kao komplementi međusobno pojačavaju i slici daju čvrstu kolorističnu bazu. Sa razvitkom u Baroku lomi se onda i ovde snaga neposrednih suprotnosti. Čisti kontrasti boja mogu još da se javljaju, ali slika se ne zasniva na njima.

2. Ni simetrija nije za 16 vek bila opšta forma kompozicije. Ali se ona lako pojavila pa i tamo gde nije bila u opipljivom smislu izgrađena, nalazimo uvek jasnu ravnotežu među polovinama slike. Sedamnaesti vek je ovaj stabilni odnos ravnoteže pretvorio u labilni. Polovine slike postaju neslične jedna drugoj, a Barok oseća čistu simetriju kao prirodnu samo još u granicama vezane sfere arhitektonske forme dok je slikarstvo potpuno savlađuje.

Gde je reč o simetriji, tu se pre svega misli na svečano dejstvo: svaka intencija za monumentalnijom pojavom osetiće potrebu za njom, dok profanom osećanju ostaje nepoželjna. Ona je nesumnjivo uvek u ovom smislu shvatana kao motiv izražavanja, no ipak se pokazuje razlika s obzirom na doba. Šesnaesti vek je smeo da podredi simetriji i scenu sa slobodnim kretanjem bez opasnosti da će delovati mrtvo. Sedamnaesti vek ograničava tu formu na stvarne momente reprezentacije. Ali što je važnije: i tada pretstavljanje ostaje atektonsko. Odvojeno od zajedničke osnove sa arhitekturom slikarstvo utelovljuje simetriju ne po sebi, nego je samo daje kao gledanu i u izgledu ovako ili onako pomerenu. Mogu se pretstaviti simetrični poreci, sama slika nije simetrično građena.

U Rubensovom Ildefonso-oltaru (Beč) grupišu se doduše svete žene sve dve po dve pored Marije, ali cela scena je gledana u skraćenjima, te time ono što je po sebi jednako postaje za oko nejednako.

Rembrant, kad je radio Večeru u Emausu* (Luvr), nije hteo da se liši simetrije, i Hristos sedi tačno u sredini velike niše zadnjeg zida, ali osovina niše se ne poklapa sa osovinom slike koja je prema desnoj strani šira nego prema levoj.

Kako se osećanje snažno opire čisto simetričnom, najbolje se vidi po onim jednostranim produžecima što ih je Barok ovde onde izvodio na slikama uravnoteženog stila, da bi ih učinio življim. Galerije nisu siromašne u takvim primerima.[11]) Citiraćemo još čudniji slučaj jedne barokne kopije reljefa Rafaelove Prepirke* gde je kopista jednostavno crtao jednu polovinu kraće nego drugu, mada izgleda da klasična kompozicija živi baš od apsolutne jednakosti delova.

I ovde Činkvečento nije mogao da preuzme šemu od svojih prethodnika kao gotovo nasleđe. Stroga zakonitost nije osobina primitivne umetnosti, nego tek klasične. U Kvatročentu se takva zakonitost primenjuje sasvim labavo ili, tamo gde potpuno nastupa, ipak dolazi do labavog dejstva. Simetrija i simetrija nije uvek isto. Tek u Leonardovoj Tajnoj večeri, izolovanjem jedne središne figure i suprotnim tretiranjem bočnih grupa, simetrična forma je zaista oživela. Stariji slikari Hrista ili ne dopuštaju da se on pojavi kao centralna figura ili bar nastoje da se kao takva ne oseti u dejstvu.

Tako je i na Severu. Na slici Tajne večere, koja se nalazi u Lefenu i koju je slikao Dirk Bauts, Hristos doduše sedi u sredini,

[11]) Uporedi Minhensku pinakoteku 169: Hemesen, Menjar (1536) sa nastavljenom velikom figurom Hrista iz 17 veka.



Rembrant: Večera u Emausu

a sredina stola je i sredina slike, ali rasporedu nedostaje tektonska snaga.

No u drugim slučajevima se uopšte i ne traži simetrija. Botičelijeva Primavera je samo prividno simetrična slika: centralna figura ne stoji u sredini. Isto je tako i sa Poklonjenjem kraljeva od Rozije-a van der Vajdena (Minhen). To su međuforme koje su, zacelo isto tako kao i docnija očita asimetrija, trebalo da posluže proizvođenju utiska živog kretanja.

I na kompozicijama bez izražene sredine odnos ravnoteže oseća se više nego ranije. Izgleda da nema ništa jednostavnije i za primitivni osećaj ništa prirodnije da se pretstavi, nego što je naporedost dve figure jednake vrednosti, pa ipak slika kao što je Menjač i njegova žena od Masajsa (Luvr) nema paralele u arhaičkoj

umetnosti. Marija sa sv. Bernardom od Majstora Marijinog života (Keln) pokazuje tu razliku: za klasični ukus ovde uvek postoji ostatak neuravnoteženosti.

Ali Barok svesno naglašava jednu stranu i time stvara, pošto se ono što je stvarno neuravnoteženo izdvaja iz umetnosti, odnos olabavljene ravnoteže. Moraju se uporediti slike parova likova Van Dajka sa sličnim slikama Holbajnovim i Rafaelovim. Uvek je, često sa sasvim beznačajnim sredstvima, poništena ekvivalentnost pojave, čak i tamo gde to nisu dve glave portreta, nego recimo dva sveca, kao što su Van Dajkova dva Jovana (Berlin) koje zaista ne bi trebalo različito procenjivati.

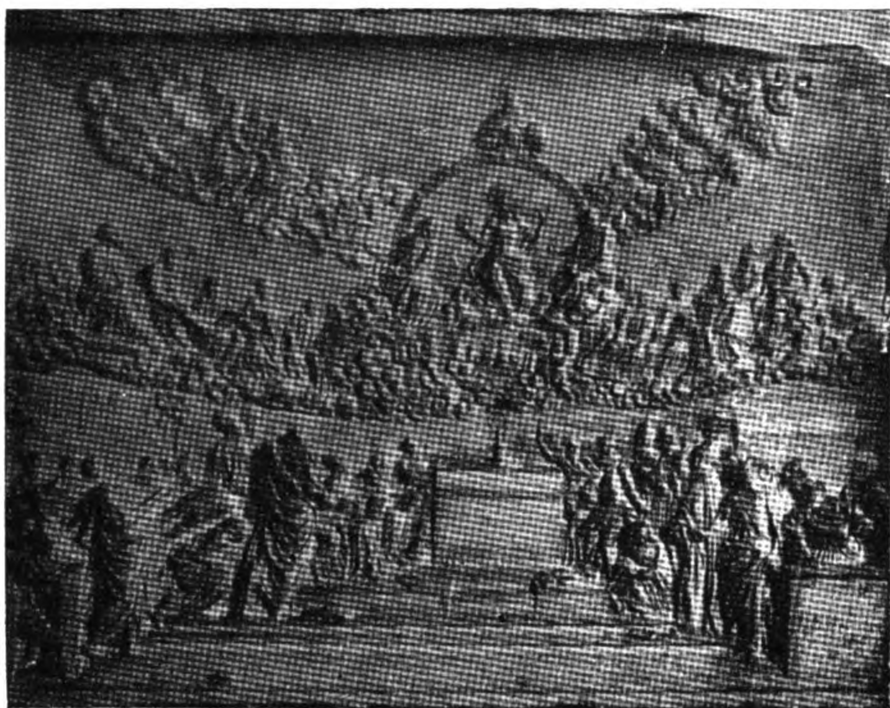
Svaki pravac dobija u 16 veku svoj protivpravac, svaka svetlost, svaka boja svoje uravnotežavanje. Barok uživa u davanju prevage jednom pravcu. Ali boja i svetlost tako su podeljeni da ne rezultira odnos zasićenosti, nego odnos napregnutosti.

I Klasika na slici podnosi koso kretanje. Ali kada Rafael u Heliodoru sa jedne strane ulazi koso u dubinu, onda on na drugoj strani opet izlazi koso iz dubine. Poznija umetnost uzima jednostrano kretanje kao motiv. I tako se akcenti svetlosti pomeraju da bi se poremetila ravnoteža. Klasičnu sliku poznajemo izdaleka po načinu ravnomerno podeljene svetlosti po celoj površini: recimo svetlosti glave — napr. na jednom portretu — drži ravnotežu svetlost ruku. Barok računa drukčije. Ne izazivajući utisak poremećenosti može on da baca svetlost samo na jednu stranu, jedino da bi izazvao utisak napregnutosti. Zasićeni načini podele za njega pretstavljaju nešto mrtvo. Tiha slika sa rekom i izgledom na Dordreht od Van Gojena (Amsterdam), gde se najjača svetlost nalazi sasvim na jednoj ivici, dobija time raspored svetlosti koji 16 stoleću ne bi bio pristupačan ni tamo gde bi to stoleće tražilo kao izraz strasno uzbuđenje.

Kao primere poremećenog sistema ravnoteže u koloritu pomenućemo slučajeve kao što je Rubensova Andromeda* (Berlin), gde se jedna blistava masa karmina — zbačeni ogrtač — nalazi dole u desnom uglu kao snažan asimetričan akcenat; ili Rembrantova Suzana na kupanju (Berlin) čija se kao trešnja crvena haljina, sasvim na ivici desno, primećuje još izdaleka. Ovde se ekscentričan poredak može takoreći rukama opipati. Ali i kod manje upadljivih dispozicija opazićemo da je Barok apsolutno izbegavao zasićen utisak klasične umetnosti.

3. U tektonskom stilu ispuna vodi računa o datom prostoru, u atektonskom odnos između prostora i ispune postaje prividno slučajan.

Bilo da je polje pravougaono ili okruglo, vidimo da je u klasično doba ostvareno načelo da se dati uslovi učine zakonom sopstvene volje, a to znači da se učini da celina izgleda tako kao da je ova ispuna tu upravo za taj okvir i obrnuto. Sa linijama uporednog toka priprema se završetak i učvršćuju figure na ivici. To mogu biti mala drveta koja prate jednu glavu ili arhitektonske forme. U svakom slučaju portret sada izgleda čvršće ukopčan u dno datog prostora, nego ranije kada su te veze bile labave. Videćemo ponekad kako se kod



Rafael: Prepirka

raspetog Hrista iz grede krsta izvlači ista dobit za stabilizaciju figure unutar okvira. U svakoj slici predela pojedina stabla drveća potpomažu da se slika čvršće poveže sa ivicom. Za onoga koji dolazi od primitivnih sasvim je nov utisak kako se u Patinirovim prostranim predelima horizontale i vertikale probijaju kao nešto što je srodno tektonici okvira.

Suprotno tome su i tako ozbiljno rađeni pejzaži Rojsdalovi ipak bitno određeni namerom da sliku otuđe od okvira, da sve učine kako ne bi izgledalo da ona dobija svoj zakon od okvira. Slika se izdvaja iz tektonske veze ili se bar želi da ta veza u njoj deluje još samo skriveno. Drveće i dalje raste u nebo, ali se izbegava osećaj sazvučja sa vertikalama okvira. Koliko je Hobemova aleja od Midelharnisa izgubila vezu sa ivičnim linijama pravo je čudo.

Što je stara umetnost toliko radila sa arhitektonskim osnovama, razlog je u tome što je ona u ovom svetu oblika imala materijal srodan tektonskoj površini. Barok se, doduše, nije odrekao arhitekture, ali on rado narušava njenu ozbiljnost raznim draperijama i tome sličnim. Stub ne treba kao vertikala da stupi u odnos sa vertikalom okvira.

Tako je isto i sa ljudskim likom. Njegov se tektonski sadržaj takođe, što je moguće više, prikriva. Divlje secesionističke slike pre-

laznoga doba kao što su Tintoretove Tri gracije u duždevoj palati koje se, u pravougaoniku slike, nespretno obrću, moraju se apsolutno procenjivati sa ovoga stanovišta.

Sa problemom priznavanja ili osporavanja okvira vezuje se i to: koliko motiv unutar okvira dolazi do izražaja ili biva njime presečen. Ni Barok ne može da se oslobodi prirodnog zahteva za potpunom vidljivošću, ali on nikako neće da dopusti da se isečak slike i stvar očigledno poklope. To dvoje mora da se razlikuje. Naravno, i klasična umetnost nije mogla biti bez presecanja ivica, pa ipak njene slike dejstvuju potpuno, jer posmatrača obaveštavaju o onome što je bitno. Presecanje se odnosi samo na ono što je sporedno, na šta ne pada akcenat. Kasniji majstori traže privid nasilnog presecanja, iako ustvari ni oni ne žrtvuju (što bi uvek bilo neprijatno) ništa bitno. U Direrovom rezu Jeronima* — prostor udesno je neograničen i ima nekoliko lakih preseka, ali kao celina slika deluje savršeno zatvoreno. Tu je, odmah levo, jedan okvirni bočni stubac, okvirna greda gornje tavanice, stepenik napred ide paralelno sa donjom ivicom slike; obe životinje celom pojavom su smeštene u pravcu raspona pozornice, dok u desnom gornjem uglu, kao završetak ispune, u punoj vidljivosti, visi bundeva. Ako sa ovim uporedimo enterijer Pitera Jansena,* u Minhenskoj pinakoteci, izgled je (u suprotnom smislu) sasvim srodan, sa ostavljanjem jedne prazne strane. Ali je tu sve preobraćeno u atektonsko. Nedostaje greda tavanice koja se poklapa sa ivicom slike i pozornice, tavanica ostaje delimično presečena. Nedostaje bočni stubac, ugao nije sasvim vidljiv a na drugoj strani je stolica sa nekakvom odećom preko nje sasvim oštro presečena. Tamo gde je visila bundeva razvija se slika od polovine prozora prema uglu, a — uzgred budi rečeno — umesto mirne paralele dveju životinja ovde stoje dve neuredno bačene papuče u prvom planu. Ali uprkos svih presecanja i inkongruencije, slika ne deluje neograničeno. Ono što je naizgled samo slučajno ograđeno, ipak potpuno zadovoljava fenomen zatvorenog.

4. Ako na Leonardovoj Tajnoj večeri Isus kao naglašena središna figura sedi između simetričnih grupa sa strane, onda je to tektonski poredak o kome je već bilo reči. Ali je nešto sasvim drugo i potpuno novo ako je taj Hristos istovremeno doveden do konsonance sa pratećim formama arhitekture. On ne samo da sedi u sredini prostora, nego se njegov lik još i tako tačno poklapa sa svetlošću centralnih vrata, da se time za njegov lik dobija neko povišeno dejstvo, on se obavija nekom vrstom svetiteljskog oreola. Takva vrsta podupiranja figura okolinom želi se i u Baroku. Samo se ne želi neskrivenost i namernost tog sticanja formi.

Leonardov motiv nije usamljen. Na značajnom mestu, u Atinskoj školi, Rafael ga je ponovio. U svakom slučaju to ni za italijanski cvetni Renesans ne znači nešto neophodno. Slobodnija pomeranja su ne samo dozvoljena, nego ih je još pretežan broj. Za nas je važno jedino to da je ta dispozicija jednom uopšte bila moguća a posle više ne. Rubens kao tipičan pretstavnik italijanskog Baroka na Severu, pruža nam za to dokaz. On otstupa ustranu i to razilaženje se



Jansens: Žena koja čita

sada ne oseća kao otstupanje od strože forme kao u 16 stoleću, nego prosto kao nešto prirodno. Ono drugo bi sada izgledalo nepodnošljivo »namešteno« (Uporedi: Avram i Melhisedek, str. 86).

Kod Rembranta u poznijim godinama nailazimo više puta na pokušaj da sebi osigura preimućstva italijanske Klasike u smislu monumentalnosti. No iako njegov Isus na slici Večere u Emausu* sedi centralno u niši, ipak je čista konsonanca između niše i figure poništena. Figura je utonula u preveliki prostor. I kada on u drugoj prilici — kod velikog Ecce homo u poprečnoj formi (radirung) — u jasnom vezivanju za italijanske uzore izgrađuje simetričnu arhitekturu čiji moćni dah nosi kretanje malih figura, onda je opet najinteresantnije to što on ume uprkos svega toj tektonskoj kompoziciji da da privid slučajnosti.

5. Završni pojam tektonskog stila moraće se tražiti u pravilnosti koja se samo delimično može geometriski shvatiti, ali koja kao utisak zakonski-vezanog vrlo jasno govori iz kretanja linije, osvetljavanja, perspektivnog stepenovanja itd. Atektonski stil ne zapada u bespravilno, ali poredak koji mu je u osnovi u tolikoj je meri slobodniji da se zaista može govoriti o suprotnosti između zakona i slobode uopšte.

Što se tiče vođenja linije već smo ranije opisali suprotnost jednog Direrovog i jednog Rembrantovog crteža; ali pravilnost vođenja poteza u prvom slučaju i teško odredljivi ritam linija u drugom, ipak se ne može neposredno izvesti iz pojmova linearno i slikarsko. Pojava se mora posmatrati sa stanovišta tektonskog i atektonskog stila. I kada se slikarski postupak u tretiranju grana na slici izražava mrljama mesto ograničenim formama, onda to svakako ima veze sa ovim. Ali mrlja sama po sebi još nije sve. U podeli mrlja vlada sasvim drugi, slobodniji ritam nego u svim liniskim arabeskama klasičnog crtanja drveta gde se ne prevazilazi utisak vezane zakonitosti.

Kada Mabiz na slici Danae iz 1527 (Minhen) slika zlatnu kišu, onda je to tektonski stilizovana kiša u kojoj su ne samo pojedine kapi prave crtice, nego i celina sadrži ravnomeran poredak. I pored toga što ne nastaju geometriske konfiguracije, pojava je ipak bitno drukčija nego ma koji barokni niz kapljica. Uporedi napr. vodu koja se preliva iz basena česme na Rubensovoj slici Dijana i nimfe koje iznenade satiri (Berlin).

Tako svetlosti u jednoj Velaskezovoj glavi imaju ne samo neograničene forme slikarskog stila, nego one između sebe izvode igru koja ima razrešeniji karakter od ma koje svetlosne dispozicije klasičnog doba. Još uvek je zakonitost tu, jer bez nje ne bi bilo ritma, ali je to zakonitost druge vrste.

I tako posmatranje možemo da protegnemo na sve momente slike. Prostornost klasične umetnosti je, kao što znamo, stepenovana, zakonski stepenovana. »Mada stvari koje se nalaze pred očima«, veli Leonardo,[12]) »postepeno dolaze jedna za drugom i u neprekidnoj vezi jedna drugu dodiruju, ipak ja uzimam kao pravilo rastojanje od 20 lakata, isto onako kao što muzičar među tonove, mada su oni već povezani jedni s drugim, unosi izvesna stepenovanja od tona do tona (intervale).« Određene mere koje nam daje Leonardo nisu obavezne. I u površinskom uslojavanju nordiskih slika 16 veka osetno vlada zakon sukcesije. Obrnuto, motiv prevelikog prednjeg plana bio je moguć tek onda kada se lepota nije više tražila u srazmernosti, nego kad se uživalo u draži isprekidanog ritma. Naravno, i tada se sve još zbiva po pravilu, to jest, u osnovi još postoji zakon. Ali to nije neposredno jasna srazmernost, i stoga zakon deluje kao slobodan poredak.

Stil zatvorene forme je graditeljski stil. On gradi kao što priroda gradi i traži u prirodi ono što mu je srodno. Sklonost za prvobitne

[12]) Leonardo: Traktat o slikarstvu. Izdanje Ludvig 31 (34).

forme vertikale i horizontale vezuje se sa potrebom da se poštuje granica, red, zakon. Nikad se simetrija ljudskog lika nije osećala jače, nikad se suprotnost horizontalnih i vertikalnih pravaca i zatvorena proporcionalnost nije snažnije osetila nego tada. Stil svuda teži za čvrstim i trajnim elementima forme. Priroda je kosmos a lepota otkriven zakon.[13])

U atektonskom stilu se gubi interesovanje za ono što je izgrađeno kao u sebe zatvoreno. Slika prestaje da bude arhitektura. U figuri su arhitektonski momenti sekundarni. Kod forme nije značajan skelet, nego dah koji ono što je kruto privodi u tok i kretanje. U prvom slučaju je reč o vrednostima postojanja, u drugom o vrednostima promene. U prvom slučaju je lepota u ograničenom, u drugom u neograničenom.

Opet dodirujemo pojmove koji kroz umetničke kategorije ispoljavaju različito gledanje na svet.

3. Posmatranje po materiji

Ko god u umetnosti dolazi iz 15 veka, oseća kao nov prizor kako se na slici klasičnih majstora pojava učvrstila. Razrada presudnih suprotnosti formi, postavljanje glave u vertikalu, učešće tektonskih pomoćnih pratećih formi, upotreba simetričnih malih drveta i tome slično, sve to deluje u istom smislu. Uzmemo li Barend Van Orlajovog Karandoleta* kao primer, uverićemo se lako kako je shvatanje uslovljeno idealom čvrstog tektonskog sklopa, kako je paralelitet usta, i očiju, i brade i jagodica naglašen i istaknut jasno izraženim protivpravcem vertikale. Horizontala se podvlači kapom, onda ponavlja u motivu položene podlaktice i prekida na zidu, dok visoke linije slike drže istaknute forme. Uvek i svuda oseća se srodstvo figure i tektonske baze. Celina je tako uglavljena u površinu da daje utisak nepomerljivo učvršćenog. Ovaj utisak ostaje i onda kada glava nije snimljena an fas, ali je uspravno držanje ostalo norma. U vezi sa takvim posmatranjem shvatamo da se i čist frontalitet mogao osetiti ne kao nešto traženo, nego kao jedna prirodna forma. Direrov autoportre u Minhenu je kao takva čista frontalna slika priznanje dato ne samo u ime njegove ličnosti, nego još i u ime nove tektonske umetnosti. Holbajn, Aldegrever, Brajn — svi su pošli za njim.

Čvrstom zbijenom tipu 16 veka suprotstavljen je u Rubensovoj slici dr. Tildena barokni tip. To što pritom proizlazi kao utisak kontrasta svakako je nedostatak držanja. Ali se moramo čuvati da te dve slike prosuđujemo po izrazu istim merilom kao da su istim sredstvima karakterisale svoj model. Cela osnova uobličavanja slike se pomerila. Sistem horizontala i vertikala, iako nije otstranjen, učinjen je namerno beznačajnim. Ne ide se za tim da dejstvuju geometriski odnosi u svoj njihovoj strogosti, nego se olako prelazi preko njih. U crtežu glave se potiskuje tektonsko-simetriski elemenat.

---

[13]) Uporedi: L. B. Alberti, de reaedificatoria lib. IX. passim.



Van Orlaj: Slika Karandoleta

Površina slike je još uvek pravougaona, ali se figura ne obzire na sistem osovina, pa i u pozadini je malo šta učinjeno da bi se forma priključila okviru. Naprotiv, traži se utisak kao da okvir i ispuna nemaju jedno s drugim nikakve veze. Kretanje teče dijagonalno.

Prirodno je da se izbegava frontalitet; vertikalnost, naprotiv, ne može se isključiti. I u Baroku ima »uspravnih« ljudi. Ali čudnovato: vertikala je izgubila svoje tektonsko značenje. Pa bila ona još toliko čisto uobličena, ona više ne ide zajedno sa sistemom celine. Treba uporediti polufiguru Ticijanove Lepotice u Palati Piti, sa Van Dajkovom Lujđijom Tasis u Lihtenštajnu[14]): u prvom slučaju živi figura unutar tektonske celine od koje dobija snagu i kojoj daje snagu; u drugom je figura otuđena od tektonske baze. U prvom slučaju figura ima nešto fiksirano, u drugom je ona pokretna.

Tako je istorija muške stojeće figure, počev od 16 stoleća, istorija sve većeg labavljena odnosa između okvira i ispune. Kod Terborha, kada se njegove stojeće pojedinačne figure pojavljuju u praznom prostoru, izgleda da se odnos osovine figure prema osovini slike potpuno izgubio.

---

[14]) Galerija Lihtenštajn u Beču



Rubens: Slika dr. Tildena

Prikaz Magdalene koja sedi od van Skorela kazuje nam više nego sama slika. Ovde za nekakvo određeno držanje sigurno nije postojala nikakva obaveza, ali je u ono doba bilo samo sobom razumljivo da pravo i uspravno određuju karakter slike. Vertikalizmu figure odgovara vertikalizam u drvetu i steni. Motiv sedenja već po sebi sadrži svoj suprotni smer u motivu ležanja. To se onda ponavlja u predelu i u granama drveta. Sa ovim pravougaonim usmeravanjima pojava slike je ne samo učvršćena, nego ona u naročitoj meri stiče još i karakter nečega u sebi zatvorenog. Ponavljanje analognih odnosa snažno pojačava utisak da su površina i ispuna upućeni jedno na drugo.

Ako sa Skorelom uporedimo jednog Rubensa koji je žensku sedeću figuru više puta obrađivao kao Magdalenu, pokazaće se razlika kao kod slike doktora Tildena o kojoj je malo pre bilo reči. Ali ako iz Holandije odemo u Italiju, tamo će nam čak i jedan umetnik koji spada među umerene kao što je Gvido Reni* pokazati isto omekšavanje habitusa slike u atektonsko.

Pravougaonost na slici, kao princip koji deluje i određuje formu, već je u bitnosti negirana. Sada je glavni tok dijagonalan. Iako se



Van Skorel: Magdalena

podela mase još ne udaljuje od ravnoteže Renesansa, dovoljno je da se setimo Ticijana pa da postanemo svesni baroknog karaktera ove Magdalene. Skrušenost pokajnice pritom nije ono što je presudno. Svakako i duhovna koncepcija motiva udaljuje se od načina 17 veka, ali bi se sada ono što je čvrsto isto tako kao i ono što je meko razvilo na atektonskoj bazi.

Nijedna nacija kao italijanska nije tako ubedljivo iznela tektonski stil u golom. Ovde bismo mogli reći da je iz posmatranja tela nikao stil, i da se divnom sklopu ljudskog tela uopšte ne može drukčije udovoljiti nego kad se shvati *sub specie arhitecturae*. Ovo shvatanje zadržaćemo dotle dok ne vidimo šta je jedan umetnik kao Rubens ili Rembrant, koji ima drugu formu posmatranja, učinio sa predmetom. Izgleda da je i u ovoj koncepciji priroda samo sebe samu pretstavila.

Radi ilustracije navešćemo jedan skroman ali jasan primer Frančabiđo-a.* Upoređen sa kvatročentističkim figurama, recimo sa onom ranije navedenom Venerom od Lorenca di Kredi (strana 11), izgleda kao da je na ovoj slici umetnost prvi put otkrila pravu liniju. Oba puta imamo potpuno uspravnu figuru koja stoji, ali vertikala je u 16 veku stekla nov značaj. Kao što simetrija i simetrija ne znače uvek isto, tako ni pojam prave linije nema uvek istu vrednost. Postoji jedna labava i jedna stroga koncepcija. Nezavisno od svih kvalitativnih razlika u imitativnom ima Frančabiđo onaj izrazito tek-



Gvido Reni: Magdalena

tonski karakter koji dispoziciju unutar površine slike isto tako uslovljava kao pretstavljanje sklopa oblika u samom telu. Figura je svedena na šemu da, kao kod pojedinačne glave, delovi forme dejstvuju jedni protiv drugih u elementarnim kontrastima, a celina slike je prožeta tektonskim silama. Osovina slike i osovina figure uzajamno se pojačavaju. I kad se jedna ruka diže i žena u školjci niše se ogleda, onda nastaje — idejno — čista horizontala koja dejstvo vertikale moćno podupire. Kod takve koncepcije figure arhitektonska pratnja (niša i stepenice) uvek će izgledati kao nešto prirodno. — Iz istih pobuda, iako ne sa istom strogošću izvođenja, slikali su tada na Severu Direr, Kranah, Orlaj svoje slike Venera i Lukrecija čiji razvojno-istoriski značaj treba pre svega prosuđivati po tektonici koncepcije slike.

Kada docnije Rubens razvija ovu temu dalje, iznenađeni smo kako brzo i kako po sebi razumljivo slike napuštaju tektonski ka-



Frančabiđo: Venera

rakter. Velika Andromeda* sa visoko vezanim rukama nipošto ne izbegava vertikalu, ali ona tu više nema tektonsko dejstvo. Pravougaoni isečak slike u svojim linijama ne izgleda više srodan figuri. Otstojanja figure od okvira ne računaju se više kao konstitutivne vrednosti slike. Telo, i kada je dato frontalno, ne dobija taj frontalitet od površine slike. Čiste suprotnosti pravca su poništene, a u telu govori tektonsko samo još skriveno i kao iz dubine. Akcenat dejstva prešao je na drugu stranu.

Svečana reprezentativna slika, pre svega crkvena slika svetaca izgleda da je uvek upućena na tektonsku izgradnju. No, mada se simetrija u 17 veku neprestano i dalje upotrebljava, ipak taj način kompozicije nije više obavezan za izgradnju slike. I kad je raspored figura zamišljen simetrično, pojava slike to nije. Ako je neka simetrična grupa — što Barok rado čini — pretstavljena skraćeno, onda više nema simetrične slike. Ali ako se odustane od skraćenja, onda tome stilu i bez toga stoje na raspoloženju dovoljna sredstva da posmatrača dovede do svesti o tome da duh pretstavljanja nije tektonski pa i onda kada se do izvesnog stepena upušta i simetrije. Rubensovo delo sadrži vrlo upadljive primere takvih simetrično-asimetričnih kompozicija. Ali su dovoljna već sasvim mala pomeranja i neuravnoteženosti da se ne bi dopustilo da se javi utisak tektonskog poretka.

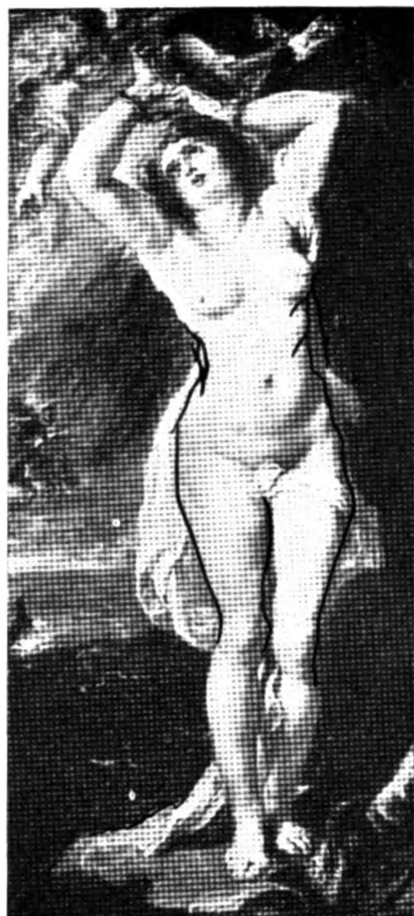
Kada je Rafael slikao Parnas i Atinsku školu, mogao se osloniti na opšte uverenje da takvim skupovima idealnog raspoloženja odgovara stroga šema naglašene sredine. Pusen mu je u tome, u svom Parnasu (Madrid), podražavao, ali je uprkos sveg divljenja za Rafaela, kao čovek 17 stoleća, svom vremenu ipak dao što je ono zahtevalo: sa neznatnim sredstvima transponovana je simetrija u atektonsko.

Kroz analogan razvitak prošla je holandska umetnost sa slikama strelaca[15]) na kojima ima mnogo figura. Rembrantova »Noćna straža« ima svoje činkvečentističke pretke u čisto tektonski-simetriskim slikama. Naravno, ne može se reći da Rembrantova slika znači nesta-

[15]) Strelci (hol. Dulen Doelen). Pri svečanim povorkama i obedima ovi su se rado dali slikati pa su tako u 16 i 17 veku nastale tzv. slike sa strelcima. Najslavnije su od Fransa Halsa, Rembranta i van der Helsta. — Prim. prev.

janje stare simetriske šeme: njegova polazna tačka uopšte ne leži na toj liniji. Ali je činjenica da se za ovaj zadatak portreta simetrična kompozicija (sa centralnom figurom i ravnomernom podelom glava na obe strane) nekad osećala kao primerna forma pretstavljanja, dok 17 vek, čak i tamo gde se ponaša sasvim kruto i svečano, prostonaprosto nije više mogao da je prizna kao nešto novo.

Tako je Barok odbio tu šemu i kod istoriskih slika. Već za klasičnu umetnost centralni poredak nije nikad bio opšta forma u kojoj se pretstavljalo neko zbivanje — može se tektonski komponovati bez naglašavanja srednje osovine —, ali se takav poredak ipak vrlo često pojavljuje i izgleda u svakom slučaju da odgovara doživljaju monumentalnosti. Kad Rubens slika Uspenje Bogorodice* (strana 165), njegova namera svakako nije manje bila upravljena na svečano, nego što je to slučaj kod Ticijanove Asunte,[16]) ali to što je u 16 veku bilo po sebi razumljivo, naime da se glavna figura uzdiže na srednjoj osovini slike, za Rubensa je već nešto neprihvatljivo. On otstranjuje klasičnu vertikalu i kretanju daje zakošen pravac. U istom smislu tektonsku osovinu koju je našao u Strašnom Sudu Mikelanđela, on je pomerio u atektonsko itd.



Rubens: Andromeda

Još jedamput: centralna kompozicija je samo singularno povišavanje tektonskog. *Može* se, dakle, jedno Poklonjenje kraljeva tako redigovati — Leonardo je to učinio, — ali na Jugu i Severu ima slavnih slika koje podražavaju tome stilu (Uporedi Cezara da Sesto u Napulju i Majstora smrti Marijine u Drezdenu). No, može se komponovati i acentrično a da se pritom ne zapadne u atektonsko. Na Severu je to omiljenija forma (Uporedi Poklonjenje kraljeva od Hansa fon Kulmbaha u Berlinskom muzeju), ali je ona i italijanskom Činkvečentu savršeno prisno poznata. Rafaelovi tepisi računaju podjednako na obe mogućnosti. Ono što ovde deluje relativno slobodno, izgleda ipak potpuno vezano čim je omogućeno poređenje sa baroknom razrešenošću.

[16]) Italijanski »Uspenje«.



Rubens: Marija sa svecima

Kako se i seosko-idilična scena preplićе duhom tektonike lepo vidimo na malom Počinku pri bekstvu od Izenbranta.*

Čini se napor sa svih strana u smislu dejstva središne figure. Ali se do toga ne dolazi samo rasporedom na osovini, nego još i vertikalom koja je poduprta sa strane i sprovedena kroz pozadinu, dok se formacijom tla i pozadine stara o tome da i suprotan pravac dođe do reči. Ma koliko motiv bio beznačajan i skroman, sličica pomoću njega postaje član velike porodice kojoj pripada »Atinska škola«. Ali se šema probija iako srednja osovina ostaje nenaglašena, kao što je na primer kod iste teme uradio Barend Van Orlaj.* Ovde su figure pomerene ustranu, a da ipak ravnoteža nije pokolebana. Naravno,



Izenbrant: Počinak pri bekstvu

mnogo stoji do drveta. Ono nije u sredini, ali se uprkos tome vrlo tačno oseća gde je sredina. Stablo nije matematička vertikala, ali je jasno da je srodnik okvirnih linija slike. Sve rastinje se potpuno završava na površini slike. Time je stil već utvrđen.

Baš kod predela se vrlo jasno vidi kako važnost koju pridajemo geometriskim vrednostima na slici odlučuje poglavito o tektonskom karakteru. Svi slikani predeli u 16 veku imaju onu izgradnju izvedenu po vertikalama i horizontalama koja i pored sve »prirodnosti« čini da se savršeno oseća unutrašnji odnos prema arhitektonskom delu. Stabiliziranje ravnoteže masa, učvršćenost površinske ispune



Van Orlaj: Počinak pri bekstvu

dopunjuje utisak. Neka nam je dozvoljeno, jasnosti radi, da upotrebimo jedan primer koji nije čista slika predela, ali baš zato utoliko jasnije pokazuje osobenost tektonskog. To je Patinirovo Hristovo krštenje* (Slika str. 148). Slika je pre svega izvrstan primer za stil površine. Hristos je u jednoj ravni sa Krstiteljem čija ruka ne napušta površinu. Drvo na ivici uneseno je u istu zonu. Jedan (smeđ) kaput koji leži na zemlji sve to povezuje. Svuda same široke forme u paralelnoj uslojenosti, tako kroz svu pozadinu Hristos daje osnovni ton.



Patinir: Krštenje Hristovo

Ali se isto tako raspored slike može da potčini pojmu tektonskog. Tada će se poći od čiste vertikalnosti Krštenika i od toga kako je ovaj pravac istaknut suprotnostima. Drvo se apsolutno oseća u odnosu na ivicu slike od koje dobija snagu, kao što s druge strane učvršćava završetak slike. Horizontalnost predelskih slojeva slaže se isto tako sa osnovnim linijama slike. Poznije slikani predeli više nikad ne dozvoljavaju da se ovaj utisak pojavi. Forme se odupiru okviru, isečak izgleda kao slučajan, a sistem osovina ostaje nenaglašen. Za ovo nije potrebno nikakvo nasilje. Kod često pominjanog »Pogleda na Harlem«, slika Rojsdal ravno zemljište sa tihim dubokim horizontom. Čini se neizbežno da ova jedna, snažno izražena linija deluje kao tektonska vrednost. Ali je utisak sasvim drukčiji: oseća se samo bezgranična širina prostora za koju nikakav okvir nema značaja, a slika je tipičan primer za onu lepotu beskrajnog koju je tek Barok bio u stanju da shvati.



Rojsdal: Pogled na Harlem

4. Istorisko i nacionalno

Za istorisko saznanje ovog naročito mnogostrukog pojmovnog para bitno je da se oslobodimo pretstave da je primitivni stepen umetnosti onaj koji je u pravom smislu bio tektonski vezan. Za primitivne nesumnjivo postoje tektonske granice, ali posle svega napred rečenog uvideće se da je umetnost tek onda postala stroga kad je dospela do potpune slobode. Starije slikarstvo nema ništa što bi se po tektonskom sadržaju moglo uporediti sa Leonardovom Tajnom večerom ili Rafaelovim Čudotvornim ribolovom. Jedna glava Dirka Bautsa oseća se kao arhitektura labavom prema čvrstom sklopu kod Masajsa ili Orlaja. Remek delo Rozije-a Van der Vajdena, njegov oltar Tri kralja u Minhenu, ima nešto nesigurno i kolebljivo u pravcima kad se uporedi sa jednostavnim i jasnim sistemom osovina 16 stoleća. Njegovoj boji nedostaje zatvoren karakter, jer ne računa sa elementarnim kontrastima koji se uzajamno održavaju u ravnoteži. Tako je čak i u sledećoj generaciji — koliko je Šongauer još daleko od zasićenog tektonskog dejstva klasičara! Imamo osećaj da ništa nije kako treba utvrđeno. Vertikala i horizontala se ne pove-



Bauts: Slika muškarca

zuju, front ostaje bez naglaska, simetrija deluje slabo, a odnos površine i ispune pokazuje nešto slučajno. Kao dokaz pomenućemo Šongauerovo Krštenje Hristovo koje treba uporediti sa klasičnom kompozicijom Volfa Trauta (Germanski muzeum, Nirnberg): frontalno u glavnoj figuri i čisto centralno razvijeno, daje ono tip 16 stoleća u izuzetno strogoj koncepciji koju Sever nije dugo zadržao.

Dok se u Italiji najzatvorenija forma osećala kao najživlja, prodire germanska umetnost, ne upuštajući se uopšte u poslednje formulacije, dalje u sve razrešenije forme. Altdorfer nas ovde onde iznenađuje svojim slobodnim osećanjem te nam se čini da se on jedva pokorava ma kakvom istoriskom redu. Pa ipak ni on nije umakao svome vremenu. Iako Rođenje Marijino iz Minhenske pinakoteke izgleda tako kao da protivureči svakoj tektonici, sam način na koji je smešten venac anđela na slici, i kako je veliki anđeo koji kadi centralno raspoređen, onemogućio bi svaki pokušaj da se kompozicija prokrijumčari u neki docniji odnos.

Kao što je poznato, u Italiji Koređo još vrlo rano kida sa klasičnom formom. On ne operiše sa pojedinačnim pomeranjima iza kojih

se tektonski sistem ipak još oseća kao ono što daje normu, kao recimo Paolo Veroneze, nego je on unutrašnje i iz osnova atektonske prirode. Ipak su to tek počeci, i bilo bi u osnovi netačno da njega, Lombarđanina, merimo florentinsko-rimskim uzorima. Cela gornja Italija je o strogom i ne-strogom uvek zadržala svoj sopstveni sud.

Ne može se napisati istorija tektonskoga stila a da se ne uđe u nacionalne i pokrajinske razlike. Sever, kao što smo rekli, je oduvek osećao više atektonski nego Italija. Pravac i »pravilo« ovde lako izgledaju kao ono što ubija život. Nordiska lepota nije lepota u sebi zatvorenog i ograničenog, nego lepota bezgraničnog i beskrajnog.

PLASTIKA

Po sebi je razumljivo da plastična figura kao takva ne potpada ni pod kakve druge uslove nego pod one pod koje potpadaju i slikarske figure. Problem tektonike i atektonike postaje od značaja za plastiku tek kao problem postavljanja ili, drukčije izraženo, kao problem odnosa ka arhitekturi.

Nema slobodne figure koja ne bi imala svoje korenje u arhitekturi. Sokla, naslanjanje na zid, orijentacija u prostoru — sve su to arhitektonski momenti. I sad se ovde dešava nešto slično onome što smo zapazili u odnosu između ispune slike i okvira slike: posle izvesnog perioda uzajamnog uzimanja obzira počinju elementi da se otuđuju. Figura se izvija iz niše, ona više neće da prizna zid za leđima kao obaveznu silu, i ukoliko se u figuri tektonske osobine manje osećaju, utoliko se više raskida rodbinski odnos sa svakom vrstom arhitektonske podloge.

Sad upućujemo na ilustracije na strani 66/67. Pižeovoj figuri nedostaju vertikale i horizontale, kod njega je sve kosa linija koja prodire iz arhitektonskog sistema niše, ali se ni prostor niše više ne poštuje. Dolazi do presecanja ivica i prednja ravan je probijena. Ali to neslaganje još nije samovolja. Elemenat atektonskog pribavlja sebi ovde važnost tek onda kada može da se istakne nad nekim suprotnim elementom, i utoliko je ovaj barokni nagon za slobodom nešto drugo od neorganizovanosti primitivnih koji ne znaju šta čine. Kada je Deziderio na Marsupinijevom nadgrobnom spomeniku u Firenci na stopu pilastera jednostavno dodao nekoliko dečaka koji drže grb ne utvrdivši ih za građevinu, onda je to znak još nerazvijenog tektonskog osećanja. Ali način na koji Barok svojom plastikom preseca delove zgrade je svesna negacija tektonskih granica. U rimskoj crkvi sv. Andreje kod Kvirinala, Bernini pušta svog svetitelja da se iz segmentnog timpanona lebdeći vine u slobodan prostor. Može se reći da to leži u konzekventnosti pretstavljanja kretanja, ali stoleće više ne podnosi ni kod sasvim mirnih motiva tektonsku uslojenost ni konsonancu između figure i arhitektonskog poretka. Pa ipak nije protivurečnost što se baš ova atektonska plastika nikako ne može da odvoji od arhitekture.

Što se klasična figura sa tako snažnom odlučnošću smešta u površinu, može se shvatiti i kao tektonski motiv. Isto tako je barokno zaokretanje figure, da bi se otela od površine, odgovaralo tadašnjem atektonskom ukusu. Gde su figure poređane kao u procesiji, bilo na oltaru ili na zidu, tu postaje pravilo da stoje u uglu prema glavnoj površini. Spada u draž jedne Rokoko crkve da plastika dostiže slobodu oblika cveća.

Tek Klasicizam vodi opet natrag ka tektonici. Da se ograničimo samo na ovaj primer: kada je Klence uređivao prestonu dvoranu minhenske rezidencije a Švantaler modelovao pretke kraljevskog doma, nije moglo biti nikakve sumnje da su figure morale sa stubovima da budu svrstane u redove. Analogni zadatak u carskoj dvorani manastira Otobojren rešio je Rokoko tako što se po dve figure uvek po malo obrću jedna drugoj, čime se onda načelno ispoljava nezavisnost od ravni zida a da figure nisu prestale da budu figure na zidu.

ARHITEKTURA

Slikarstvo *može* da bude tektonsko, arhitektura *mora* da bude tektonska. Slikarstvo potpuno razvija njemu svojstvene vrednosti tek onda kad se odrekne tektonike. Za arhitekturu bi uništenje tektonskog skeleta značilo isto što i samouništenje. U slikarstvu tektonici po prirodi pripada samo okvir, ali razvitak teče baš na taj način što se slika otuđuje od okvira. Arhitektura je u osnovi tektonska pa izgleda da se u njoj samo dekoracija može slobodnije da ponaša.

Ipak je poljuljanost tektonike, kako je prikazuje istorija likovne umetnosti, bila praćena odgovarajućim zbivanjima i u arhitekturi. Gde se zazire da govori o jednoj atektonskoj fazi, moći će se pojam »otvorena forma« kao suprotnost prema »zatvorenoj formi« bez ustezanja da upotrebi.

Forme pojavljivanja baš ovoga pojma su raznovrsne. Olakšaćemo sebi pregled ako ih razdvojimo po grupama.

Tektonski stil je pre svega stil povezanog poretka i jasne zakonitosti. Atektonski je, naprotiv, stil manje ili više prikrivene zakonitosti i razrešenog poretka. U prvom slučaju je životni nerv celokupnog dejstva nužnost sklopa, potpuna nepomerljivost; u drugom umetnost se igra sa prividom nepravilnog. Ona se igra, jer u estetskom smislu je, naravno, u svakoj umetnosti forma nužna; ali Barok rado sakriva pravilo, napušta okvire i raščlanjava, uvodi disonancu i zadire u dekoraciju do utiska slučajnog.

Dalje, u tektonski stil spada sve što deluje u smislu ograničenja i zasićenosti dok atektonski stil otvara zatvorenu formu, to jest zasićenu proporciju prenosi u manje zasićenu; završena figura se zamenjuje prividno nezavršenom, ograničena neograničenom. Namesto utiska umirenja nastaje utisak napregnutosti i kretanja.

Time se povezuje — a to je treća tačka — preobražavanje krute forme u tečnu formu. Ne može se reći da su prava linija i prav

ugao isključeni, dovoljno je ako se ovde onde friz ispuni, neki ugao savije u krivinu, pa da se stvori pretstava kako već postoji volja za atektonski-slobodnim, volja koja samo čeka na svoju priliku. Za klasično osećanje je strogo-geometriski elemenat početak i kraj, podjednako značajan za osnovu kao i za nacrt; u Baroku će se brzo osetiti da početak doduše jeste, ali ne i kraj. Ovde se dešava nešto slično kao u prirodi kada se ona od kristalastih tvorevina uzdiže do formi organskog sveta. Pravo polje vegetabilno-slobodnih formi naravno nije krupna arhitektura, nego nameštaj odvojen od zida.

Pomeranja takve vrste jedva se mogu zamisliti bez promene u shvatanju materije. Izgleda kao da se materija svuda razmekšala. Ona je ne samo postala gipkija u ruci umetnikovoj, nego je sama ispunjena mnogostrukim oblikovnim nagonom. To je slučaj kod svake umetničke arhitekture, jer je to njena prava pretpostavka. Ali nasuprot elementarno ograničenim izražavanjima prave tektonske arhitekture ovde susrećemo bogatstvo i pokretljivost u obrazovanju formi, te se još jedanput osećamo pobuđeni da se pozovemo na poređenje organske sa neorganskom prirodom. Ne samo da se trouglasta forma jednog zabata smekšava u tečnu krivulju, nego se i sam zid uvija kao zmijsko telo živo spolja i iznutra. Granica između pravih članova forme i onoga što je samo materija zbrisana je.

Pre nego što pojedine tačke malo iscrpnije karakterišemo, neće biti suvišno ako ponovimo da je postojan aparat formi osnovni uslov procesa. Atektonika italijanskog Baroka uslovljena je okolnošću što mnogim generacijama poznate forme Renesansa žive i dalje u ovome stilu. Da je Italija tada doživela invaziju novoga sveta formi (kao što se to prigodno dešavalo u Nemačkoj), moglo je raspoloženje vremena da bude isto, ali arhitektura kao njegov izraz ne bi razvila iste motive atektonskog koje sada nalazimo. Isto je tako bilo i na Severu sa poznom Gotikom. Pozna Gotika je proizvela sasvim analogne fenomene obrazovanja i kombinacije forme. Ali se moramo čuvati da ih objašnjavamo samo duhom vremena. Te forme su postale moguće, jer je Gotika već dugo postojala i za sobom imala brojne generacije. Atektonika je i ovde vezana za *pozni stil.*

Nordiska pozna Gotika dopire, kao što je poznato, do u 16 vek. Iz toga se vidi da se razvitak na Jugu i na Severu vremenski ne poklapaju. Ali se oni ni stvarno ne poklapaju potpuno usled toga što je za Italiju prirodan mnogo stroži pojam zatvorene forme, i što je prenošenje zakonitog u prividno bezakonito ovde isto toliko zaostalo iza nordiskih mogućnosti kao i shvatanje da i forme imaju gotovo vegetabilnu slobodu razvitka.

Italijanski cvetni Renesans je na tlu svojih naročitih vrednosti ostvario isti ideal apsolutno zatvorene forme kao što je to učinila cvetna Gotika sa sasvim druge polazne tačke. Stil se kristalizuje u tvorevinama koje nose karakter apsolutno nužnog, gde svaki deo na svom mestu i u svom obliku izgleda neizmenljiv i nepomerljiv. Primitivni su savršenstvo slutili, ali ga još nisu jasno videli. Florentinski kvatročentistički grobovi u zidu, u stilu Deziderija ili Antonija Roselina, svi još uvek imaju nešto nesigurno u pojavi: pojedi-

načna figura nije povezana. Tu anđeo lebdi na površini zida, tamo štitonoša stoji kraj stope ugaonog pilastra, obojica neučvršćeni i nemoćni da posmatrača ubede da je samo ta forma, i nikoja druga, tu bila moguća. Sa 16 vekom to prestaje. Svuda je celina tako organizovana da ne preostaje ni dašak samovolje. Upravo pomenutim florentinskim primerima mogli bi se, recimo, staviti nasuprot rimski grobovi prelata od A. Sansovina u Santa Maria del Popolo, kao tip na koji i manje tektonski nastrojene pokrajine, kao što je naprimer Venecija, neposredno reaguju. Otkrivena zakonitost je najviša forma života.

I za Barok, naravno, ostaje lepota ono što je nužno, ali se Barok igra sa draži slučajnog. I za njega je pojedinačno traženo zbog celine i uslovljeno celinom, ali ono ne treba da izgleda kao da je željeno. Ko će da govori o prisiljavanju kod tvorevina klasične umetnosti: sve se potčinjava celini i opet živi za sebe! No saznajan zakon je docnijem vremenu nepodnošljiv. Na osnovu jednog više ili manje prikrivenog poretka nastoji se da se dobije onaj utisak slobode koji izgleda da jedino zajemčuje život. Berninijevi nadgrobni spomenici su naročito smeli uzori tako oslobođenih kompozicija mada je šema simetrije zadržana. Ali labavljenje utiska zakonitosti očigledno je i kod mnogo pitomijih dela.

Na nadgrobni spomenik pape Urbana postavio je Bernini nekoliko pčela, iz papinog grba, kao slučajne tačke. To je svakako samo jedan mali motiv koji građevinu u njenim osnovama ne potresa, pa ipak, takva igra sa slučajnim nije se mogla ni zamisliti u cvetnom Renesansu!

Za krupnu arhitekturu mogućnosti atektonskog naravno su mnogo ograničenije. Ali načelno ostaje isto: da je Bramanteova lepota lepota otkrivene zakonitosti, a Berninijeva lepota lepota više prikrivene zakonitosti. U čemu se sastoji zakonitost ne može se reći jednom rečju. Ona se sastoji u konsonanci formi, u odnosima koji se ravnomerno provlače kroz sve, u čisto izrađenim kontrastima koji se međusobno nose, u strogom raščlanjavanju gde izgleda da je svaki deo u sebi ograničen, u određenom sledovanju naporedosti formi itd. Postupak Baroka je svuda isti: on neće u raspoređivanju da ide dalje, nego teži da utisak strogo povezanog preobrazi u utisak nečega slobodnijeg. Uvek se atektonsko još ogleda u tradiciji tektonskog. Sve zavisi od toga odakle se pošlo: razrešenje zakona znači nešto samo za onoga kome je zakon jednom bio priroda.

Jedan jedini primer: Bernini daje u Palati Odeskalki* (slika na strani 190) kolosalan red prozora sa pilasterima koji sjedinjuju dva sprata. To samo po sebi nije ništa izvanredno. U najmanju ruku to vidimo i kod Paladija. Ali tok ta dva velika reda prozora jedan iznad drugog koji kao horizontalni motivi protkivaju red pilastera, bez međuelemenata, je dispozicija koja se mora osetiti kao atektonska, pošto je klasično osećanje svuda tražilo jasne članove i čisto podvajanje delova.

Na Palati Montečitorio daje Bernini pantljiku gezimsa (u vezi sa ugaonim pilasterima koji sjedinjuju dva sprata), ali taj gezims

ipak ne deluje tektonski, raščlanjeno u starom smislu, jer se na pilasterima ubija, pošto ni na koji način nije poduprt. Tu najbolje primećujemo — iako kod tako beznačajnog pa čak ni novog motiva — relativnost svih dejstava. Svoje pravo značenje dobija taj motiv tek sa činjenicom da Bernini nije mogao biti u Rimu a da ne primeti Bramante-a.

Korenite promene vrše se i na polju proporcionalnosti. Klasični Renesans je radio sa ustaljenim odnosima, tako da se jedna ista proporcija ponavlja u raznim merama planimetriske i kubne proporcije. To je samo jedan razlog zašto sve tako dobro »stoji«. Barok izbegava ovu jasnu srazmernost i nastoji da sa prikrivenijom harmonijom delova savlada utisak potpuno gotovog. Ali u samim proporcijama se probija ono što je napregnuto i nezasićeno te ide ispred onoga što je ujednačeno-mirno.

U suprotnosti prema Gotici Renesans je lepotu uvek pretstavljao kao neku vrstu zasićenosti. To nije zasićenost tuposti, nego onaj odnos između stremljenja i mira koji osećamo kao trajno stanje. Barok poništava tu zasićenost. Proporcije se pomeraju i postaju pokretljivije, površina i ispuna više ne prelaze jedna u drugu. Ukratko, dešava se sve iz čega za nas proizlazi fenomen umetnosti strastvene napregnutosti. Ali ipak ne treba zaboraviti da Barok nije stvorio samo patetične crkvene građevine, nego pored toga još i arhitekturu srednjeg životnog raspoloženja. To što mi ovde opisujemo nisu pojačavanja sredstava izražavanja koja nova umetnost pri snažnom uzbuđenju upotrebljava, nego kako se pri potpuno mirnom udaranju bila pojam tektonskog menjao. Mi imamo slike predela atektonskog stila koje dišu najdubljim mirom. Isto tako postoji atektonska arhitektura koja ne želi da dejstvuje drukčije nego tiho i usrećavajući. Ali i za nju su stare šeme postale neupotrebljive. Najopštije uzeto, život ima sada drugi izgled.

Tako treba shvatiti kada forme sa izrazitim karakterom trajnoga odumiru. Oval ne potiskuje potpuno krug, ali tamo gde se krug još javlja, napr. u osnovi, on je, zbog naročitog obrađivanja, izgubio svoju ravnomernu zasićenost. U proporcijama pravougaonika odnos zlatnoga preseka ima izvrsno dejstvo u smislu zatvorenog, a čini se sve da bi se sprečilo pojavljivanje baš toga dejstva. Petougao od Kapraro le (Vinjole) je savršeno smirena figura, ali kada se front Palate Montečitorio (Bernini) deli u pet površina, onda se to vrši pod uglovima koji u sebi nose nešto nedokučivo i zato prividno pokretno. Pepelman upotrebljava isti motiv kod velikih Cvinger paviljona. Taj motiv poznaje već i pozna Gotika (Ruan, sv. Maklu).

Analogno onome što je već primećeno kod slika, u dekoraciji se otuđuje ispuna od površine, dok je za klasičnu umetnost osnova sve lepote potpuno pretvaranje oba elementa jedan u drugi. Princip ostaje isti i tamo gde su u pitanju kubne vrednosti. Kada je trebalo da Bernini u sv. Petru postavi svoj veliki tabernakel (sa četiri izvijena stuba), bio je svako svestan da je zadatak u prvom redu zadatak proporcije. Bernini je posle izjavio da za uspešno rešenje duguje sve slučajnom nadahnuću (caso). Time je hteo da kaže da

se nije mogao osloniti na neko pravilo, ali je čovek u iskušenju da tu izjavu dopuni u tome smislu da je on i želeo lepotu forme koja deluje kao slučajno.

Kada Barok krutu formu pretvara u tečnu, onda je i to motiv u kome se on susreće sa poznom Gotikom, samo što je u smekšavanju otišao još dalje. Već smo istakli kako je pritom neznatna namera da se *sva* forma prevede u tečno. Ono što je puno draži, to je prelaz u kome se slobodna forma otima od krute. Nekoliko vegetabilno slobodnih konzola na završnom vencu već su dovoljne da kod posmatrača proizvedu verovanje u opštiju volju za atektonskim. Obrnuto, kod najsavršenijih primera razrešene forme u Rokoko-u, suprotnost spoljne arhitekture apsolutno je potrebna, da bi unutrašnji prostori sa svojim zaobljenim uglovima i gotovo neprimetnim prelazima od zida do tavanice pravilno dejstvovali.

Svakako, i kod takve spoljne arhitekture neće ostati nezapaženo da je arhitektonsko telo u celom biću postalo drukčije. Granice pojedinih rodova formi uklonjene su. Ranije se zid jasno odvajao od onoga što nije zid. Sada se može desiti da se ravan kvadera neposredno pretvori u portal — recimo u portal čija je osnova četvrtina kruga. Prelaza od nejasnih i vezanijih formi ka slobodnijim i diferenciranijim ima mnogo i teško shvatljivih. Izgleda da je materija postala življa a suprotnost pravih članova forme ne dolazi više sa starom oštrinom do izražaja. Tako je moguće da — u unutrašnjim prostorijama Rokoko-a — jedan pilaster iščezava postajući senka, dah na površini zida.

No Barok je u prijateljstvu i sa čisto naturalističkom formom. Ne zbog nje same, nego kao suprotnost prema kojoj ili iz koje se tektonsko razvija. Naturalistički kamen je dozvoljen. Naturalistička draperija nalazi široku primenu. A naturalistički venac cveća koji sasvim slobodno prelazi preko forme može — u krajnjim slučajevima — da nadoknadi staru ispunu pilastera sa stilizovanim biljnim ornamentima.

Time je, naravno, svaki poredak sa strogo održavanom sredinom i simetričnim razvitkom osuđen za navek.

Interesantno je i ovde uporediti analogne pojave pozne Gotike (naturalistički ornamenat grana; beskrajne, u sebi neograničene šare kao ispuna površine).

Svakome je poznato da je Rokoko zamenjen novim stilom stroge tektonike. Pritom se potvrđuje unutrašnja veza motiva: forme otkrivene zakonitosti sada stupaju napred, pravilna podela zamenjuje opet slobodno-ritmički tok, kamen postaje tvrd, a pilaster opet dobija snagu raščlanjavanja koju je od vremena Berninija bio izgubio.



Piter Bruhel Stariji: Stenovit rečni kraj

IV. MNOŠTVO I JEDINSTVO

(Mnogostruko jedinstvo i jedinstveno jedinstvo)

SLIKARSTVO

1. *Opšte*

Princip zatvorene forme već pretpostavlja shvatanje dela likovne umetnosti kao jedinstva. Tek kada se ukupnost oblika oseća kao celina, možemo tu celinu da zamislimo zakonito sređenu, bez obzira da li je tektonska sredina naglašena ili vlada slobodniji red.

Ovo osećanje za jedinstvo razvija se samo postepeno. Nema određenog trenutka u istoriji umetnosti u kome bi se moglo reći: sada je jedinstvo tu. I ovde se mora računati sa samim relativnim vrednostima.

Jedna glava je celina forme koju su florentinski kvatročentisti sigurno osećali kao takvu isto tako kao i stari Holanđani, naime kao

celinu. Ali kada uzmemo glavu od Rafaela ili Kventina Masajsa, radi upoređenja, onda osećamo da se nalazimo u prisustvu drukčijeg gledanja. Pokušamo li da shvatimo tu razliku, onda uviđamo da je ona u krajnjoj liniji ipak razlika između gledanja u pojedinostima i gledanja u celosti. Ovde se ne misli na ono jadno združivanje pojedinosti od koga, stalno ponavljanim korekturama, pokušava učitelj da oslobodi svoga učenika. Takva kvalitativna poređenja ovde uopšte ne dolaze u obzir. Ali ostaje činjenica da nas u poređenju sa klasičarima 16 veka ove stare glave sve više zanimaju u pojedinostima. Izgleda da one imaju neznatniju meru povezanosti, dok smo kod klasičara sa svake pojedinačne forme odmah upućeni na celinu. Ne možemo da vidimo oko a da ne primetimo veću formu očne duplje kako je smeštena između čela, nosa i jagodične kosti, a horizontalnosti očiju i usta odmah odgovara vertikalnost nosa. Forma ima moć da izazove gledanje i da ga prisili na jedinstveno shvatanje mnoštva kome se i tup posmatrač jedva može oteti. Posmatrač postaje živahan i odjedamput se oseća kao drugi čovek.

Ista razlika vlada između kompozicije slike 15 i 16 veka. U 15 veku sve je razbacano, u 16 sve je sažeto; u prvom slučaju imamo čas siromaštvo pojedinačnog, čas nerazmrsivost preteranog mnoštva. u drugom nalazimo uređenu celinu u kojoj svaki deo govori za sebe i shvatljiv je kao takav, a ipak se u svojoj vezi sa celinom pokazuje kao deo jedne ukupne forme.

Ukazujući na ove stvari koje čine razliku između klasičnog i pretklasičnog doba tek dobijamo osnovu za našu pravu temu. No ovde se odmah na najosetljiviji način pokazuje nedostatak reči koje izražavaju razliku. U istom trenutku kada jedinstvo komponovanja označavamo kao bitnu oznaku umetnosti Činkvečenta, moramo da kažemo da baš Rafaelovo doba, kao epohu mnoštva, želimo da stavimo nasuprot docnijoj umetnosti i njenoj tendenciji za jedinstvom. Ovoga puta to nije uspon od siromašnije ka bogatijoj formi, nego su to dva različita tipa koji, svaki za sebe, pretstavljaju ono što u sebi imaju najdragocenije i najdublje. Šesnaesto stoleće se ne diskredituje sedamnaestim, jer se tu ne radi o razlici kvaliteta, nego o nečemu uopšte novom.

Jedna glava koju je radio Rubens, gledana u celini, nije bolja od jedne glave koju je radio Direr ili Masajs, ali je Rubens prekinuo sa samostalnom razradom pojedinačnih delova koja kod Direra i Masajsa ipak čini da se celina forme pojavljuje kao (relativno) mnoštvo. Seičentisti su upravljeni na jedan određen glavni motiv kome sve ostalo podređuju. U slici više ne deluju pojedini elementi organizma onako kako se međusobno uslovljavaju i održavaju u harmoniji, nego se iz celine koja je dovedena u jedinstven tok izdižu pojedinačne forme kao bezuslovno vodeće, ali tako da te vodeće forme za pogled ne znače ništa razdvojljivo, ništa što bi se dalo izdvojiti.

U istoriskoj slici sa mnogo figura može se taj odnos možda najsigurnije objasniti.

Bibliski krug slika poznaje kao jedan od svojih najbogatijih motiva skidanje Hristovo sa krsta, kao događaj koji mnoge ruke stavlja



Rembrant: Skidanje s krsta

u pokret i sadrži snažne psihološke kontraste. Klasičnu redakciju te teme imamo u slici Danijela da Voltera u Trinita dei Monti u Rimu. Ono što je uvek izazivalo divljenje prema toj slici bilo je to kako su na njoj figure izrađene kao samostalni glasovi koji tako zahvataju jedan u drugi da izgleda da svaki dobija svoj zakon od celine. Baš to je renesansni sklop. Kada docnije Rubens kao pretstavnik Baroka u jednom svom ranom delu obrađuje istu materiju, onda prvo u čemu on otstupa od klasičnog tipa jeste: stapanje figura u jedinstvenu masu iz koje se pojedinačna figura jedva više može izdvojiti. Potpomognut sredstvima osvetljavanja pušta on da snažno strujanje, koje dolazi sasvim sa visine, ide koso preko slike. Ono počinje od belog čaršava koji dolazi sa ukrštenih greda. Hristovo telo leži u istoj liniji i kretanje se uliva u zaliv mnoštva likova koji se tiskaju da

prihvate telo koje klizi naniže. Nije to više kao kod Danijela da Voltera gde Marija pada nauznak i tako obrazuje drugi centar interesovanja odvojen od glavnog događaja. Kod Rubensa je Marija apsolutno povezana sa masom kraj krsta. Ako hoćemo promenu drugih figura da označimo jednom opštom reči, onda možemo reći samo ovo: svaka od tih figura žrtvovala je jedan deo svoje samostalnosti u korist opštosti. Barok načelno više ne računa sa mnoštvom samostalnih delova koji se harmonično povezuju, nego sa apsolutnim jedinstvom u kome je pojedinačan deo izgubio svoju osobenost. Ali se pritom glavni motiv akcentira sa jednom dotle neviđenom snagom.

Ne sme se prigovoriti da su to manje razlike razvitka nego razlike nacionalnog ukusa. Italija je nesumnjivo uvek gajila osobitu ljubav za jasan pojedinačan deo, ali razlika ostaje i u poređenju italijanskog Seičenta sa italijanskim Činkvečentom, kao što i na Severu postoji razlika kad poredimo Rembranta i Direra. Mada nordiska fantazija, u suprotnosti sa Italijom, uvek više teži da delove uvuče jedan u drugi, ipak jedno Direrovo Skidanje sa krsta, upoređeno sa Rembrantovim,* deluje kao savršeno uobličena suprotnost kompozicije sa samostalnim figurama prema kompoziciji sa nesamostalnim figurama. Rembrant svodi priču na motiv dve svetlosti, jedne jake, strme gore levo i jedne slabije, koja leži dole desno. Time je već sve bitno naznačeno. Mrtvo telo koje se samo delimično vidi spušta se da bi bilo položeno na pokrov koji leži na zemlji. Samo »spuštanje«, pri skidanju s krsta, dovedeno je na najkraći izraz.

Dakle, jedno prema drugom stoje mnogostruko jedinstvo 16 veka i jedinstveno jedinstvo 17 veka, drugim rečima: raščlanjen sistem formi Klasike i (beskrajni) tok Baroka. I kao što se iz ranijih primera vidi, kod ovog baroknog jedinstva sadejstvuju dve stvari: razrešavanje samostalne funkcije pojedinačnih formi i izgrađivanje dominantnog ukupnog motiva. To se može izvesti sa više plastičnih vrednosti kao kod Rubensa, ili sa više slikarskih kao kod Rembranta. Primer skidanja s krsta je karakterističan samo za jedan pojedinačan slučaj, dok se jedinstvo pojavljuje i pod mnogim drugim oblicima. Postoji jedinstvo boje i osvetljavanja, jedinstvo figuralne kompozicije i shvatanja forme kod jedne pojedine glave ili tela.

Najinteresantnije je to što dekorativna šema postaje forma shvatanja prirode. Ne samo što su Rembrantove slike građene po drugom sistemu nego Direrove slike, nego se predmeti drukčije vide. Mnoštvo i jedinstvo su takoreći sudovi u koje se sadržaj stvarnosti hvata da bi mu se dao oblik. To ne treba razumeti tako kao da se koja mu drago dekorativna formula sveta sada postavlja na glavu. Tu materija ima da kaže svoju reč. Ne samo da se gleda drukčije, nego se i vidi *drugo*. Ali sve takozvano podražavanje prirode ima samo onda umetnički značaj ako je nadahnuto dekorativnim instinktima i proizvodi dekorativne vrednosti. A da pojam mnogostruke i jedinstvene lepote može da postoji i odvojeno od svakog imitativnog sadržaja dokazuje arhitektura.

Oba ova tipa stoje jedan pored drugog kao samostalne vrednosti i nije moguće pozniju formu shvatiti samo kao postepeno po-

većanje ranije. Po sebi se razume da je Barok bio ubeđen da je tek on našao istinu a da je Renesans samo prethodni stupanj. No istoričar mora da sudi drukčije. Priroda se može tumačiti na više načina a ne samo na jedan. Stoga se i moglo desiti da je baš u ime prirode barokna formula krajem 18 veka istisnuta i opet zamenjena klasičnom.

2. *Glavni motivi*

U ovoj glavi se govori o odnosu delova prema celini, o tome da klasični stil svoje jedinstvo stiče na taj način što delove osamostaljuje u slobodne članove, a da barokni stil poništava ravnomernu samostalnost delova u korist jedinstvenijeg ukupnog motiva. U prvom slučaju imamo koordinaciju akcenata, u drugom njihovu subordinaciju.

Sve dosadašnje kategorije pripremile su ovo jedinstvo. Slikarsko je oslobođavanje formi od njihove izolovanosti, princip dubinskog nije ništa drugo nego zamenjivanje odvojenih slojeva jedinstvenim potezom u dubinu, a atektonski ukus razlaže krut sklop geometriskih odnosa u tekući. Ne može se izbeći a da se mestimično ne ponovi ono što je već poznato. Bitno stanovište posmatranja ostaje ipak novo.

Ne dešava se samo od sebe i od samog početka da delovi funkcionišu kao slobodni članovi jednog organizma. Kod primitivnih je, zbog toga što je forma podele suviše razbacana ili zamršena, utisak nerazjašnjen. Tek tamo gde pojedinačno deluje kao nužan deo celine, govorimo o organskom sklopu, i tek tamo gde se pojedinačno, povezano sa celim, ipak oseća kao član koji nezavisno funkcioniše, tek tamo pojam slobode i samostalnosti ima smisla. To je klasični sistem formi 16 stoleća, koji, kao što rekosmo, ne uslovljava nikakvu razliku bilo da pod celinom razumemo pojedinačnu glavu ili neku istoriju sa mnogo figura.

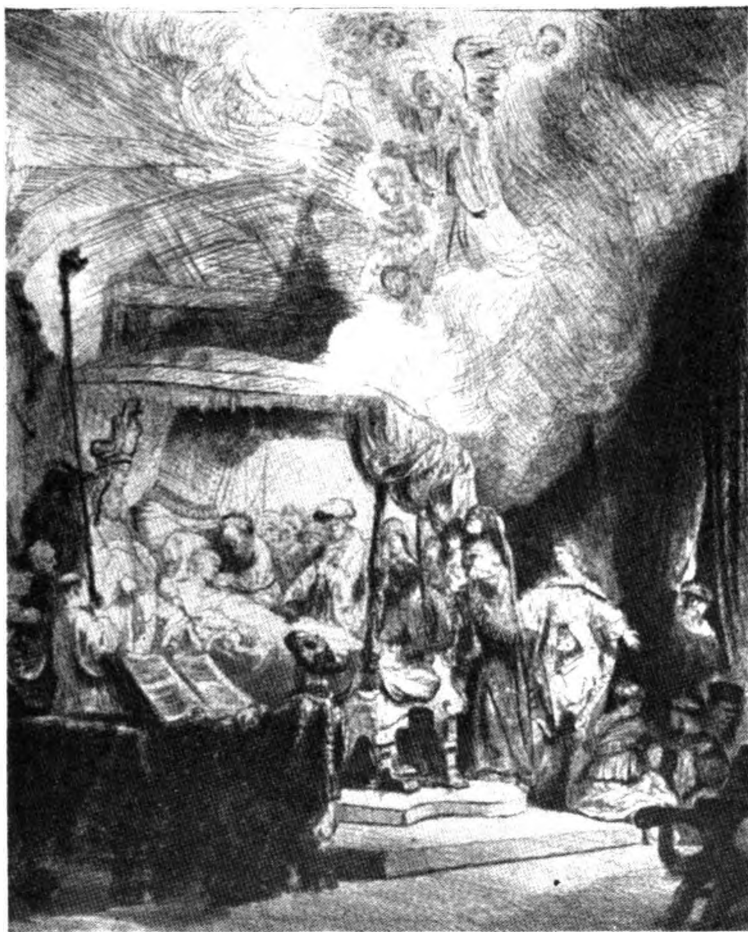
Svečani Direrov drvorez Marijina smrt* (1510) ostavlja sve starije iza sebe stoga što njegovi delovi obrazuju sistem u kome svaki član izgleda uslovljen od celine a pritom ipak dejstvuje savršeno samostalno. Slika je izvrstan primer tektonske kompozicije, sve je svedeno na geometriske kontraste koji jasno govore, ali pored toga ovaj odnos (relativne) koordinacije samostalnih vrednosti treba uvek da bude shvaćen kao nešto novo. Mi to nazivamo princip mnogostrukog jedinstva.

Barok bi sučeljavanje čistih horizontala i vertikala izbegao ili ga učinio beznačajnim, te se više ne bi imao utisak *raščlanjene* celine. Forme delova, pa bilo to nebo nad krevetom ili figura nekog apostola, bile bi stopljene u jedno ukupno kretanje koje dominira slikom. Ako se setimo primera Rembrantovog radirunga Marijina smrt,* onda ćemo razumeti koliko su tu oblaci koji se uzdižu kao para bili dobrodošli Baroku kao motiv. Dejstvo suprotnosti ne prestaje, ali se drži više prikriveno. Otvorena naporedost i jasna naspramnost zamenjeni su ulaženjem jednog u drugo. Čisti kontrasti se naruša-



Direr: Smrt Marijina

vaju. Ono što je ograničeno i što se može izolovati iščezava. Od forme do forme podižu se staze i mostovi po kojima kretanje neprekidno žuri dalje. Iz takve barokno-jedinstvene struje diže se onda, ovde onde, jedan motiv sa tako snažnim akcentom da u sebe skuplja sve poglede kao što sočivo skuplja svetlosne zrake. To su na crtežu mesta najrečitije forme koja analogno zaoštravanju svetlosti i boje, o čemu ćemo odmah govoriti, baroknu umetnost načelno odvajaju od klasične. U jednom slučaju ravnomerno naglašavanje, u drugom jedan glavni efekat. Ovi do maksimuma akcentovani motivi nisu pojedini delovi koji bi se mogli izdvojiti, nego samo krajnja pojačanja sveopšteg kretanja.



Rembrant: Smrt Marijina

Za jedinstvo kretanja kod pretežno figuralnog karaktera daje Rubens tipične primere. Kod njega svuda nalazimo pretvaranje mnogostrukog i odvojenog stila u sažeto i tekuće sa podređivanjem samostalnih pojedinačnih vrednosti. Uspenje Bogorodice* nije samo zato barokna slika što je Ticijanov klasični sistem — glavna figura kao vertikala suprotstavljena horizontalnoj formi skupa apostola — iznova redigovan u smislu neprekidnog dijagonalnog kretanja, nego što se delovi ne mogu više izolovati. Krug svetlosti i krug anđela koji Ticijanovo Uspenje centralno ispunjavaju, još odjekuje kod Rubensa, ali tek u vezi sa celinom dobija estetski smisao. Mada se nikako ne mogu pohvaliti oni kopisti koji Ticijanovu središnu figuru iznose samu za sebe na pazar, izvesna mogućnost za nešto tako ipak postoji. Kod Rubensa niko ne bi došao na takvu misao. Na Ticija-

novoj slici motivi sa apostolima, desno i levo, drže se u ravnoteži: apostol koji gleda gore i onaj koji diže ruke uvis. Kod Rubensa govori samo jedna strana, druga je sadržajno do ravnodušnosti obezvređena. To prigušivanje jedne strane, naravno, doprinosi da akcenat koji se nalazi jednostrano desno deluje utoliko intenzivnije.

Drugi slučaj je Rubensovo Nošenje krsta* (slika na strani 99). Ovu sliku mi smo ranije već upoređivali sa Rafaelovim Spasimo. Tu imamo ne samo primer pretvaranja površinskog u dubinsko, nego još i primer pretvaranja raščlanjenog mnoštva u neraščlanjeno jedinstvo. Na Rafaelovoj slici stražar, Hristos i Simon, žene — tri pojedinačna, ravnomerno naglašena motiva; na Rubensovoj materija je ista, ali su motivi uvučeni jedan u drugi, pa je i ono što je napred i ono što je pozadi pretvoreno u jedan jedinstven zamah kretanja, bez cezure. Drvo i brdo dejstvuju sa figurama, a osvetljavanje dovršava dejstvo. Sve je jedno. Ali se iz te bujice izdiže ovde onde jedan talas nadmoćne snage. Na mestu gde herkulovski stražar podmeće rame pod krst, koncentrisano je toliko snage da bi ravnoteža slike mogla izgledati ugrožena — ali taj čovek kao pojedinačan motiv ne uslovljava taj utisak, nego ceo kompleks formi i svetlosti. To su tipične čvorne tačke novoga stila.

Da bi dala jedinstveno kretanje, nije, naravno, potrebno da umetnost raspolaže plastičnim sredstvima kakva sadrže ove Rubensove kompozicije. Umetnosti više nije potrebna povorka ljudi koji se kreću, jedinstvo se sada može iznuditi i samim osvetljavanjem.

I 16 vek je pravio razliku između glavne i sporedne svetlosti, ali — pozivamo se na utisak jedne crno-bele slike kao što je Direrova Marijina smrt — to je ipak još uvek ravnomerno tkanje što ga obrazuje svetlost koja pripada plastičnoj formi. Naprotiv, slike 17 veka bacaju svoju svetlost rado na jednu tačku ili je u najmanju ruku skupljaju na nekoliko mesta najjače osvetljenosti koja se onda udružuju u lako shvatljivu konfiguraciju. No time je izrečena tek prva polovina. Najjača svetlost ili najjače svetlosti Baroka izrastaju iz opšteg ujedinjavanja kretanja svetlosti. Sasvim drukčije nego ranije kreće se i svetlo i tamno u zajedničkom strujanju. I tamo gde se svetlost uzdiže do krajnje jačine, ona izrasta iz velikog opšteg kretanja. Njeno koncentrisanje na pojedine tačke samo je izvedena pojava iz primarne tendencije ka jedinstvu, nasuprot čemu se osvetljavanje u Klasici uvek oseća kao mnogostruko i razlučujuće.

Mora da je prava barokna tema kada u zatvorenom prostoru svetlost teče samo iz *jednog* izvora. Ostade-ov slikarski atelje (slika strana 55) daje za to očigledan primer. Pa ipak, barokni karakter ne zavisi samo od materije. Iz slične situacije izveo je Direr, kao što je poznato, u svom rezu sv. Jeronima, sasvim druge zaključke. Ali se mi nećemo obazirati na ovakve specijalne slučajeve, nego ćemo za osnovu naše analize uzeti jedan crtež sa manje zaoštrenim svetlosnim karakterom. Uzećemo Rembrantov radirung Hrista koji poučava.*

Ovde je nesumnjivo najupečatljivija ta optička činjenica što je, na zidu do nogu Hristovih, data velika masa nagomilane najjače



Rubens: Uspenje Marijino

svetlosti. Ta dominirajuća svetlost je u neposrednoj vezi sa jednom drugom koja se ne može izdvojiti kao nešto zasebno, kao što se to može učiniti kod Direra. Sem toga ta svetlost se ne poklapa ni sa kakvom plastičnom formom. Naprotiv, ona klizi sa forme dalje i igra se sa predmetima. Zbog toga sve tektonsko gubi očiglednost, a figure na sceni bivaju na najčudniji način rastrgnute i opet okupljene kao da nisu one to što je realno na slici, nego da je to svetlost. Dijagonalno osvetljavanje polazi spreda levo pa ide preko sredine kroz luk kapije u dubinu. Ali šta sve to znači prema onom neshvatljivom poigravanju svetlog i tamnog kroz ceo prostor, prema onom ritmu svetlosti sa kojim Rembrant kao niko drugi svojim scenama daje ubedljivo jedinstven život.

Po sebi se razume da ovde dejstvuju još i drugi faktori u smislu stvaranja jedinstva, preko kojih mi prelazimo kao preko onoga što ne spada u ovaj predmet. Jedan od bitnih razloga što se priča iznosi sa tako znatnim naglaskom, leži u tome što stil i ono što je jasno i ono što je nejasno stavlja u službu pojačanja dejstva; što ne govori svuda ravnomerno jasno, nego mesto najrečitije forme stupaju na scenu neme ili manje rečite forme. Mi ćemo se na ovo još vratiti.

Razvitak boje pruža sličan prizor. Namesto »šarenog« kolorita primitivnih sa njihovom naporedosti boja bez simetrične veze, dolazi u 16 veku izbor i jedinstvo, to jest harmonija gde boje, u čistim kontrastima, same sebi uzajamno drže ravnotežu. Sistem se jasno ispoljava. Svaka boja ima ulogu u odnosu na celinu. Oseća se kako ona, kao neophodan stub, nosi i vezuje zgradu. Princip može da bude izgrađen sa više ili manje doslednosti, no na svaki se način klasična epoha, kao epoha načelno mnogostrukog kolorita, vrlo određeno odvaja od docnijeg doba čije su namere upravljene na slaganje boja. Gde god u nekoj galeriji iz sale činkvečentista prelazimo slikarima Baroka, tu se iznenađenje sastoji u ovome: jasna, otvorena naporedost prestaje i boje kao da počivaju u zajedničkoj osnovi u koju ponekad potonu gotovo do potpune monohromije, ali u kojoj takođe, ako se samo snažno jave, ostaju na tajanstven način utvrđene. Mogu se već i u 16 veku pojedini slikari označiti kao majstori boje a pojedinim slikarskim školama već tada se može pripisati naročito držanje prema boji. To ne sprečava da i u takvim slučajevima »slikarsko« stoleće ne donese pojačanje čija bi se trajna različitost morala okarakterisati naročitom reči.

Monohromija u boji je samo prelazna forma. Ovi umetnici su brzo naučili da rade istovremeno tonirano i bojeno a da pritom pojedine boje uzdignu do takvog dejstva da se analogno sa mestima najjače svetlosti dobijaju mesta najjače obojenosti koja celu fizionomiju slika 17 stoleća načelno ponovo uobličava. Umesto ravnomerno podeljene boje sada nalazimo pojedine poente boja, dvozvuk u boji — može da bude trozvuk i četvorozvuk — koji slikom bezuslovno vlada. Slika je sada, kao što se obično veli, podešena na određen ton. Time se vezuje parcijalno negiranje bojenosti. Kao što crtež odustaje od ravnomerno jasnoga, tako je u interesu kolorističke koncentracije dejstva dopušteno da čista boja nastane iz prigušenosti polu-boje ili ne-boje. Čista boja ne izbija kao nešto jednokratno ili kao nešto što se može izolovati, nego kao nešto što je odavno pripremljeno. Koloristi 17 veka su ovo »nastajanje boje« različito tretirali, ali je uvek razlika prema klasičnom sistemu bojene kompozicije bila u tome, što se tamo u neku ruku gradi po unapred utvrđenim slikama dok sada boja dolazi i odlazi i opet dolazi, negde jače, negde slabije, a celina se ne može shvatiti bez pretstave kontinuiranog opšteg jedinstva kretanja. U ovom smislu kaže predgovor velikog berlinskog kataloga slika da je način opisivanja boja pokušao da se prilagodi toku razvitka: »Sa naznačenja boja koje je išlo do u pojedinosti prešlo se malo po malo na prikazivanje koje je upravljeno na ukupnost kolorističkog utiska.«



Rembrant: Hristos propoveda

I to odgovara baroknom jedinstvu kada se jedna boja može izneti kao usamljen akcenat. Klasični sistem ne poznaje mogućnost da u scenu ubaci samo jednu crvenu boju kao što to čini Rembrant na svojoj slici Suzane koja se nalazi u Berlinu. Odgovarajuće zeleno nije sasvim izostalo, ali ono dejstvuje samo prigušeno iz dubine. Ne ide se više za koordinacijom i ravnotežom, očekuje se da boja dejstvuje usamljeno. Imamo paralelu u crtežu: i za draž pojedinačne forme — jedno drvo, jedan toranj, jedan čovek — tek je Barok napravio mesta.

I tako se sa pojedinačnog posmatranja opet vraćamo na opšte. Teorija promenljivih akcenata, kako smo je ovde izložili, ne bi se mogla zamisliti kada umetnost ne bi i prema sadržajnoj strani pokazala iste razlike tipova. Karakteristično je za mnogostruko jedinstvo 16 veka da su se pojedine stvari na slici osećale kao relativno iste stvarne vrednosti. U priči se svakako razlikuju glavne i sporedne figure; vidi se — u suprotnosti prema priči primitivnih — vrlo jasno i izdaleka gde leži srž zbivanja. Ali to što je tako nastalo ipak su tvorevine onog uslovljenog jedinstva koje su se Baroku učinile kao mnoštvo. Sporedne figure imaju ipak sve još svoj sopstveni život. Zbog pojedinačnog posmatrač neće zaboraviti celo, ali pojedinačno se može gledati i za sebe. To može dobro da se demonstrira na crtežu Dirka Velarta* (1524) gde se vidi kako mali Saul dolazi prvosve-



Velart: Mali Saul pred prvosveštenikom

šteniku. Majstor koji je to slikao nije bio jedan od vodećih slikara 16 veka, ali ni jedan od zaostalih. Naprotiv, potpuna raščlanjenost pretstavljanja je čisto klasični stil. No koliko figura, toliko centara pažnje. Glavni motiv je doduše istaknut, ali ipak ne tako da sporednim licima ne bi ostalo prostora da na svom mestu vode sopstveni život. I arhitektonsko je tako tretirano da mora za sebe da izazove interesovanje. To je još uvek klasična umetnost i ne sme se zameniti sa razbacanim mnoštvom kod primitivnih. Sve ima svoj jasan odnos prema celini, ali kako bi drukčije jedan režiser 17 veka tu scenu skupio u neposredno-uzbudljiv utisak. Mi ne govorimo o razlikama kvaliteta, ali i koncepcija glavnog motiva lišena je, za moderni ukus, karaktera stvarnog zbivanja.

Šesnaesto stoleće, i tamo gde je sasvim jedinstveno, daje situaciju široko; sedamnaesto stoleće sužava je na trenutno. Ali tek time istorisko pretstavljanje dobija svoju rečitost. Kod portreta doživljujemo to isto. Za Holbajna odelo vredi isto toliko koliko i čovek. Psihička situacija ne treba da se shvati kao nešto bezvremeno, ali ni kao fiksiranje jednog trenutka života koji slobodno teče.

Klasična umetnost ne poznaje pojam trenutnog, niti poantiranje, niti zaoštravanje u najopštijem smislu. Ona ima trajan, širok karakter. I mada apsolutno polazi od celine, ipak ona ne računa sa utiskom prvog trenutka. Za Barok se to shvatanje pomerilo u oba smera.

3. Posmatranje po materiji

Ne može se rečima lako objasniti kako to da kod jedne određeno date celine, kao što je glava, shvatanje jednom može da bude mnogostruko, a drugi put jedinstveno. Najzad forme ostaju iste, a veza je već u klasičnom tipu jedinstveno sažimajuća. Ali će svako poređenje učiniti da se oseti kako kod Holbajna* forme stoje naporedo kao samostalne i relativno koordinirane vrednosti, dok kod Fransa Halsa ili Velaskeza* izvesne grupe formi preuzimaju vodstvo a celina je podređena određenom motivu kretanja ili izraza, i u toj vezi delovi više ne mogu da zadrže svoj sopstveni život u starom smislu. Nije to samo slikarski vezujuće gledanje, za razliku od linearnog ograničavanja pojedinog dela. U prvom slučaju forme se u neku ruku odupiru jedna drugoj i usled naglašavanja imanentnih suprotnosti dovedene su do maksimuma samostalnog dejstva, dok je u drugom slučaju, usled prigušavanja tektonskih vrednosti, pojedinačna forma izgubila svoju samostalnost i svoje sopstveno značenje. Ali ni time nije sve rečeno. Ma kakva sredstva bila primenjena, potrebno je da se shvati akcenat značenja pojedinih delova u celini, napr. koliko snažno forma jednog obraza pored nosa, oka i usta dolazi do izražaja. Pored toga jednog tipa koji se odnosi na čistu koordinaciju postoji beskrajno mnogo modaliteta subordinacije.

Razjašnjavanju može da doprineše i to ako sebi nameštenost neke glave predočimo načinom češljanja i pokrivanja, u kom slučaju pojmovi mnoštva i jedinstva dobijaju dekorativnu važnost. Mogli smo već u prošloj glavi da govorimo o tome. Veza sa tektonikom i atektonikom je sasvim bliska. Tek klasični 16 vek donosi u plitkim šeširima i kapama, koji prihvataju široku formu čela, suprotnost koja se oseća prema visokoj formi lica, i u pravom padu kose stvara se celom horizontalitetu glave kontrastan okvir. Nošnja 17 veka nije mogla da primi ovaj sistem. Ma koliko se moda menjala, ipak se može u svim varijantama Baroka da utvrdi opšta težnja za jedinstvenijim kretanjem. Ne samo u pravcima, i u tretiranju površine se manje išlo za odvajanjem i suprotnošću, nego za vezivanjem i jedinstvom.

Sve to postaje jasnije u pretstavljanju celoga tela. Ovde se radi o formama koje su uglavljene u slobodno pokretnim zglobovima, te mogućnosti vezanoga ili slobodnoga dejstva imaju široko polje. Najviša forma pojavljivanja renesansne lepote je Ticijanova Lepotica* koja leži, u kojoj je prihvaćen Đorđonov tip. Na toj slici su sve samo jasno ograničeni pojedinačni članovi složeni u harmoniju u kojoj pojedini ton kao takav savršeno jasno zvuči. Svaki član dolazi zasebno do izražaja, i svaki delić među članovima je jedna forma koja deluje kao u sebi zatvorena. Ko bi ovde hteo da govori o napretku u anatomskoj istini! Svaki naturalističko-materijalni sadržaj uzmiče



Holbajn: Slika Žana Dentvija (isečak)

pred pretstavom određene lepote koja je vodila shvatanje. Ako ma gde, onda su ovde, kod ovog sazvučja lepih oblika, umesna muzička poređenja.

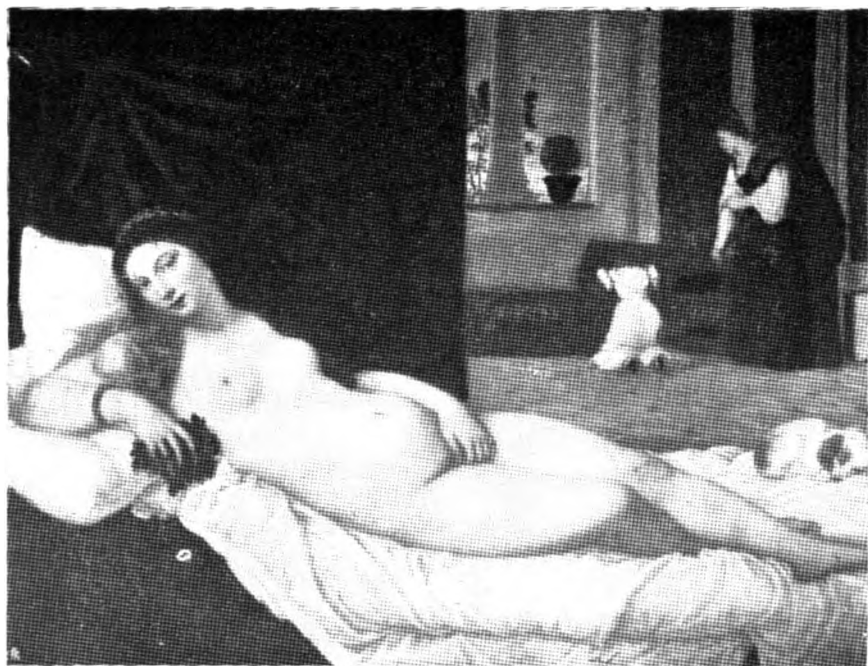
Barok ima drugi cilj. On ne traži raščlanjenu lepotu. Kod njega se članovi manje jasno osećaju, posmatranje traži prizor kretanja. To ne mora da bude italijansko-patetični zamah tela kojim se oduševljavao mladi Rubens. Pa i Velaskez, koji sa italijanskim Barokom neće da ima nikakva posla, ima njegov pokret. Kako je drukčije osnovno osećanje kod njegove Venere* koja leži, nego kod Ticijana! Telo je još finije građeno, ali dejstvo nije podešeno na naporedost odvojenih formi, štaviše, celina je uzeta zajedno, potčinjena jednom vodećem motivu a ravnomerno naglašavanje delova tela kao zasebnih delova napušteno je. Taj odnos može se izraziti i drukčije: akcenat je skupljen na pojedina mesta, forma je dovedena na pojedine poente — svaki izraz kazuje isto. Ali ostaje pretpostavka da se sistem tela otpočetka osetio drukčije, to jest manje »sistematski«. Za lepotu klasičnoga stila je ravnomerno jasna vidljivost svih delova po sebi razumljiva. Barok može od toga da odustane kao što to pokazuje Velaskezov primer.



Velaskez: Kardinal Bordžija

To nisu razlike podneblja i nacije. Rafael i Direr pretstavljali su telo kao Ticijan, a sa Velaskezom idu zajedno Rubens i Rembrant. Čak i tamo gde Rembrant ne želi ništa drugo nego samo da bude jasan, kao recimo u radirungu Mladića koji sedi, radirungu koji se u aktu toliko upušta u diferenciranost, ne može više da upotrebi akcente 16 veka. Takvi primeri mogu da učine jasnijim, mogu da osvetle i tretiranje pojedinačne glave.

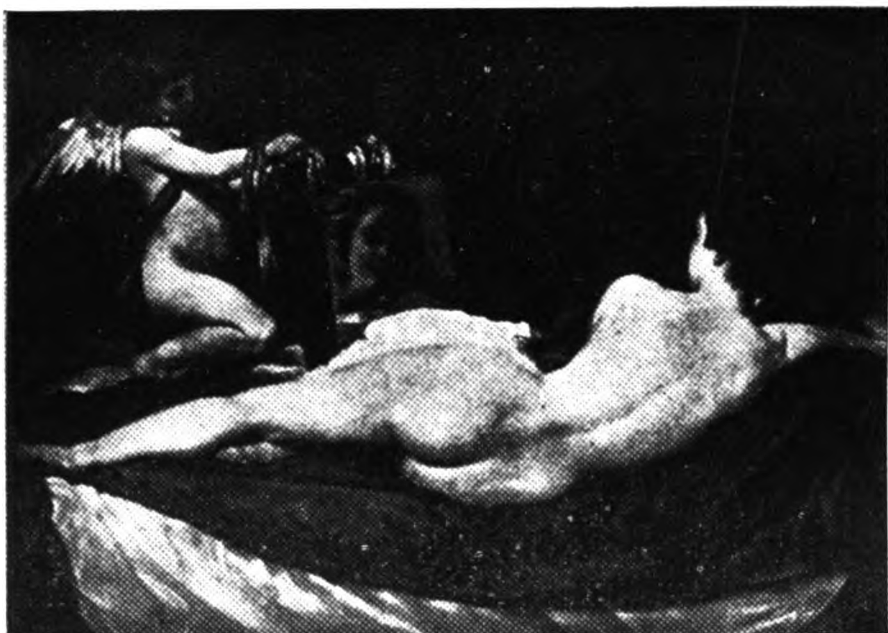
Ali ako upravimo pogled na celinu slike, onda će se, već kod prostih zadataka te vrste, istaći kao osnovna osobina klasične umetnosti mogućnost izolacije pojedine figure na slici kao prirodna posledica klasičnog crtanja. Takvu figuru možemo i da isečemo iz slike, tada će ona doduše izgledati manje lepa nego u svojoj ranijoj okolini, ali će još uvek biti slika za sebe. Barokna figura, naprotiv, u svojoj egzistenciji je apsolutno vezana za ostale motive slike. Već je pojedinačna glava portreta nerazdvojno upletena u kretanje pozadine, makar to bilo samo kretanje svetlog i tamnog. To još više važi za kompoziciju u smislu Velaskezove Venere. Dok Ticijanova Lepotica nosi ritam u sebi samoj, pojava za Velaskezovu figuru dopunjuje



Ticijan: Venera

se tek onim ostalim na slici. I ukoliko je ovo dopunjavanje potrebnije, utoliko je savršenije jedinstvo baroknog umetničkog dela.

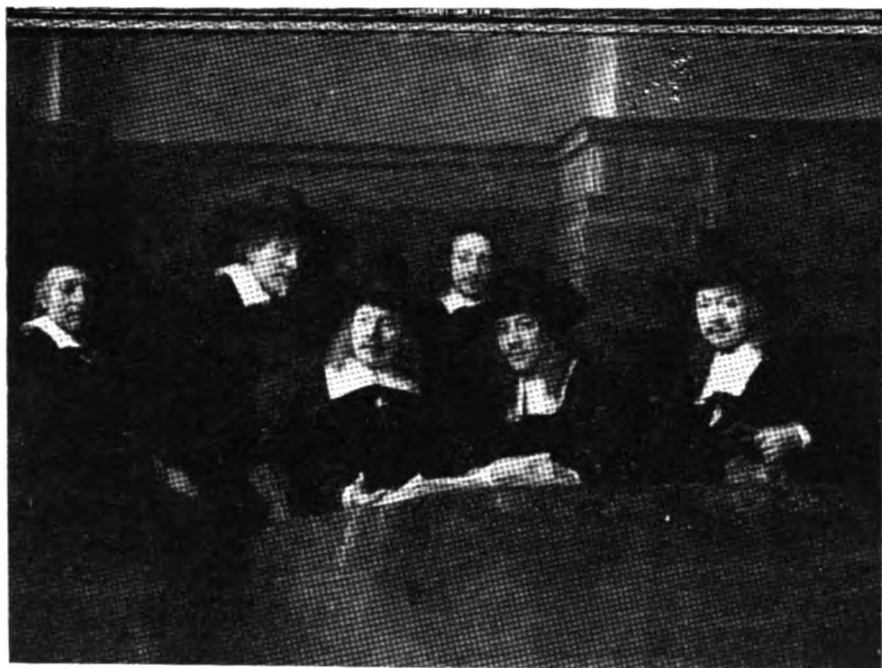
Za sliku sa više figura pruža pre svega holandski portret grupe poučne redove razvoja. Slike strelaca iz 16 veka, tektonski građene, su celine sa samim koordiniranim vrednostima. Može kapetan malo da bude i izdvojen od ostalih, celina ipak ostaje naporedost figura sa istim akcentom. Ekstremnu suprotnost prema ovom načinu sačinjava koncepcija koju je Rembrant dao ovoj temi u svojoj slici »Noćna straža«. Ovde nalazimo pojedine figure, štaviše grupe figura, koje su potisnute gotovo do potpune neopažljivosti, ali zato se ono nekoliko shvatljivih motiva ističe sa utoliko većom energijom. Isto se desilo, kod manjeg broja figura, sa slikama namesnika. Ostaje nezaboravan utisak kako mladi Rembrant u »Anatomiji« od 1632 ruši staru šemu koordinacije i celu grupu potčinjava *jednom* kretanju i *jednoj* svetlosti, i svako će ovaj postupak da oseti kao tipičan za novi stil. No ovde iznenađenje leži u tome što Rembrant nije ostao pri ovom rešenju. »Pretstavnici suknara«* iz 1661 su sasvim drukčiji Pozniji Rembrant izgleda da poriče mladog Rembranta. Tema: Pet gospodara i jedan sluga. Od gospode jedan vredi koliko i drugi. Ništa nije ostalo od one ipak malo grčevite koncentracije »Anatomije«, samo nemarno ređanje jednakih članova. Nema više veštački skupljene svetlosti, nego je svetlo i tamno slobodno razbacano preko cele površine slike. Je li to vraćanje u arhaičan manir? Nikako. Ovde



Velaskez: Venera

jedinstvo leži u apsolutno prinudnoj vezi kretanja celine. S pravom se reklo da ključ ka celini motiva leži u otvorenoj šaci govornika (Jancen). Sa nužnošću prirodnog pokreta širi se red pet velikih figura. Nijedna glava ne bi mogla drukčije da stoji, nijedna ruka drukčije da leži. Svako izgleda da radi za sebe, ali tek veza celine daje pojedinačnoj akciji smisla i estetskog značaja. Naravno, kompoziciju ne sačinjavaju samo figure. Jedinstvo je podjednako nošeno i svetlošću i bojom. Od velike je važnosti jaka svetlost na tepihu koju dosad nijedna fotografija nije mogla da reprodukuje. Tako se mi, dakle, i ovde vraćamo na onaj barokni zahtev po kome figure treba tako da izgube samostalno značenje u celini slike, da se jedinstvo *može* da oseti samo u celini boje, svetlosti i forme.

Zbog ovih momenata forme u užem smislu, ne sme da nam promakne šta je nova ekonomija duhovnih akcenata uradila u korist jedinstva. To igra veliku ulogu u »Anatomiji« kao i kod »Pretstavnika suknara«. U prvom slučaju više je na spoljni, u drugom više na unutrašnji način duhovni sadržaj slike doveden do jedinstvenog motiva koji nam potpuno nedostaje na starijem portretu grupa sa njegovom naporedošću samostalnih glava. U ovoj naporedosti ne leži neka naročita zaostalost kao da je umetnost baš prema ovom zadatku bila vezana za primitivne formule, štaviše ona apsolutno odgovara pretstavi o lepoti koordiniranih akcenata koje režija takođe zadržava i tamo gde je imala slobodnije ruke, kao na slici naravi.



Rembrant: Pretstavnici suknara

Pokladno veselje od Jeronima Boša* je takva slika starog stila, ne samo s obzirom na sklop figura, nego upravo s obzirom na podelu interesovanja. Nema rasturanja interesovanja kao kod primitivnih, nego je sve jedinstveno osećano i sa celovitim dejstvom, ali je tu ipak niz motiva koji pažnju podjednako vezuju za sebe. To Barok ne podnosi. Ostade* radi sa znatno većim brojem lica, ali mu je pojam jedinstva oštrije zategnut. Iz klupka celine ističe se grupa trojice što stoje u kojoj uzburkanost slike dostiže svoj najviši talas. Motiv nije izdvojen iz celine kretanja, ali je nadređen, jer odmah unosi ritam u scenu. Mada je sve bučno, ipak ova grupa očigledno na sebi nosi najjači izražajni akcenat. Oko se podešava na tu formu, a prema njoj se onda uređuje sve ostalo. Metež glasova pojačava se na tome mestu do razumljivog govora.

To ne smeta da se prigodno pretstavi i nejasno brujanje glasova sa ulice ili pijace. Tada su naprosto svi motivi u svom značenju sniženi, jedinstveno onda leži u masovnom efektu, a to je nešto sasvim drugo nego što je naporedost samostalnih glasova u staroj umetnosti.

Pri takvoj usmerenosti duha morala je, naravno, istorija najviše da izmeni svoje lice. Pojam jedinstvene priče utvrđen je još u 16 veku, ali je tek Barok osetio napetost trenutka, i tek otada postoji dramatična priča.

Leonardova Tajna večera je istoriski jedinstvena slika. Utvrđeno je da se prikaže jedan određen trenutak pa su onda prema njemu date uloge pojedinim učesnicima. Hristos je govorio i zadržao pokret koji može da ima izvesno trajanje. Međutim se razvija, shodno temperamentu i sposobnosti shvatanja, dejstvo njegovog govora na slušaoce. O sadržini njegovoga saopštenja ne može biti sumnje: uzbuđenje kod učenika i pokoran pokret učitelja — oboje nagoveštavaju izdaju. Iz iste potrebe za duhovnim jedinstvom otstranjeno je onda sa pozornice sve što bi moglo da deluje kao zabava ili razonoda. Samo ono što može da se pokaže kao stvarni zahtev, pruža se pretstavi: motiv postavljenog stola i zatvorenog prostora. Tu nije ništa samo za sebe, sve služi celini.

Znamo kakvu je novinu tada takav postupak značio. Pojam jedinstvene priče doduše postoji i kod primitivnih, ali rukovanje njom je nesigurno, a u opterećivanju priče sa motivima koji ne spadaju u nju i bude naročito interesovanje koje skreće pažnju, smatra se sve dozvoljenim.

Kakav se onda još može zamisliti napredak koji bi bio iznad klasične redakcije? Postoji li uopšte mogućnost da se ovo jedinstvo prevaziđe? Odgovor leži u ukazivanju na promenu koju smo primetili na portretu i na slici naravi. Novo jedinstvo donosi poništaj koordinacije vrednosti; vladu jednog glavnog motiva koji se za oko i osećaj ističe iznad svih ostalih: oštrije shvatanje čisto trenutnog. Leonardova Tajna večera, mada je jedinstveno redigovana, ipak pruža posmatraču toliko pojedinačnih situacija da pored poznijih priča izgleda sasvim kao mnoštvo. Može ponekom da izgleda kao blasfemija što ovde uzimamo za poređenje Tajnu večeru od Tjepola (slika strana 94), ali se iz toga ipak može videti kako teče razvitak: ne trinaest glava koje sve traže da se vide podjednako, nego samo nekoliko uzetih iz mase, dok su ostale potisnute ili potpuno sakrivene. No zato onda ono što se zaista vidi govori dvostrukom energijom preko cele slike. To je isti odnos koji smo u početku pokušali da objasnimo sa paralelom Direrovog i Rembrantovog Skidanja s krsta. Šteta što Tjepolo nema više šta da nam kaže.

Biće potrebno da se ovo sažimanje slike u pojedina snažna dejstva poveže sa oštrijim podešavanjem na trenutno. Klasična priča 16 veka ima još uvek, u poređenju sa poznijom umetnošću, nešto statično, nešto što je više upravljeno na trajno ili, bolje izraženo, ona još uvek računa sa širokim isečkom vremena dok se sada sve sužava na trenutak i pretstavljanje zaista hvata samo kratak vrhunac radnje.

Za ovo se može navesti priča o starozavetnoj Suzani. Stariji lik priče nije u stvari ženina nevolja, nego kako starci izdaleka posmatraju svoju žrtvu ili kako prema njoj trče. Tek postepeno, sa izoštravanjem osećanja za dramatično, dolazi trenutak kada je neprijatelj skočio kupačici na vrat i šapuće joj u uvo svoju požudnu besedu. Na isti način se napregnuta scena savlađivanja Samsona od strane Filistinaca tek malo po malo razvila iz šeme spavača koga, dok on mirno leži u njenom krilu, Dalila lišava njegovih kovrdža.



Boš: Pokladno veselje

Tako korenite promene u shvatanju ne daju se, naravno, nikada izložiti polazeći samo od jednog jedinog pojma. To što je novo u smislu ovog našeg odeljka opisuje samo jedan deo fenomena a ne ceo fenomen. Niz ovih primera završavamo sa temom predela čime se vraćamo na tlo optički-formalne analize.

Jedan Direrov ili Patinirov predeo razlikuje se od svakog Rubensovog predela spajanjem samostalno izgrađenih pojedinačnih delova, gde nesumnjivo opažamo ukupan izgled, ali i pored sveg stepenovanja ipak ne dolazimo do utiska nesumnjivo vodećeg motiva. Tek malo po malo popuštaju pregrade, osnove se slivaju i utiču jedna u drugu, jedan motiv na slici dobija odlučnu prevagu. Već nirnberški slikari predela, Direrovi sledbenici, Hiršfogel-i i Lautenzak-ovi, grade drukčije. U divnome zimskom predelu P. Bruhela (slika strana 104) snažno se u sliku probija red drveta s leve strane, te problem akcenata na slici odjednom dobija novo značenje. Onda dolazi objedinjavanje sa velikim prugama svetlosti i senki koje su postale naročito poznate posredstvom Jana Bruhela. Elshajmer sekundira s druge strane s jedinstvom koso kroz prostor viđenih dugih redova drveta i brežuljaka koji zvuče dalje u »dijagonali predela« van Gojenovih predela duna. Ukratko, kada je Rubens izveo rezultate, nastala je šema koja se, obrazujući suprotan pol prema Direru, ovde najbolje ilustruje sa »Kosidbom sena kod Mehelna.«*

Ravan predeo livada otvara krivudav put prema dubini. Sa štafažom kola i životinja pojačava se kretanje ka unutrašnjosti slike,



Van Ostade: Seoska gostionica

dok kosačice koje sa strane odlaze očvršćavaju površinu. Uporedo sa krivinom puta valjaju se oblaci koji se od leve ivice svetlo dižu u visinu. Tamo pozadi »sedi« slika, kao što slikari imaju običaj da kažu. Svetlina neba i obasjanost livada (na fotografijama je to zamračeno) odvlači na prvi pogled oko do duboke pozadine. Nema više ni traga o deobi slike na pojedine zone. Na slici nema nijedno drvo koje bi se moglo shvatiti kao nešto samostalno izvan celokupnog kretanja formi i svetlosti.

Kada Rembrant na svom najpopularnijem predelu, na radirungu Tri hrasta,* akcente još više usredsređuje na jednu tačku, onda time dobija novo i značajno dejstvo, ali je to u osnovi ipak sve isti stil. Nikada se ranije nije doživelo da jedan motiv toliko zagospodari slikom. Ne čini to, naravno, samo drveće, nego skrivena suprotnost visokog i ravno-širokog. Ali drveće ima prevagu. Njemu je sve podređeno, sve do kretanja atmosfere: nebo oko hrastova tke oreol, tako da se oni uzdižu i stoje kao pobednici. Sećamo se da smo kod Klod Lorena videli pojedina divna stabla koja upravo svojom basnoslovnom jedinstvenošću deluju tako novo na slici. I ako nema ničega sem ravnog predela koji se vidi u daljini sa visokim nebom nad njim, dovoljna je snaga samo te jedne linije horizonta pa da predelu da barokni karakter. Isto tako dejstvuje i prostorni odnos između



Rubens: Kosidba sena kraj Mehelna

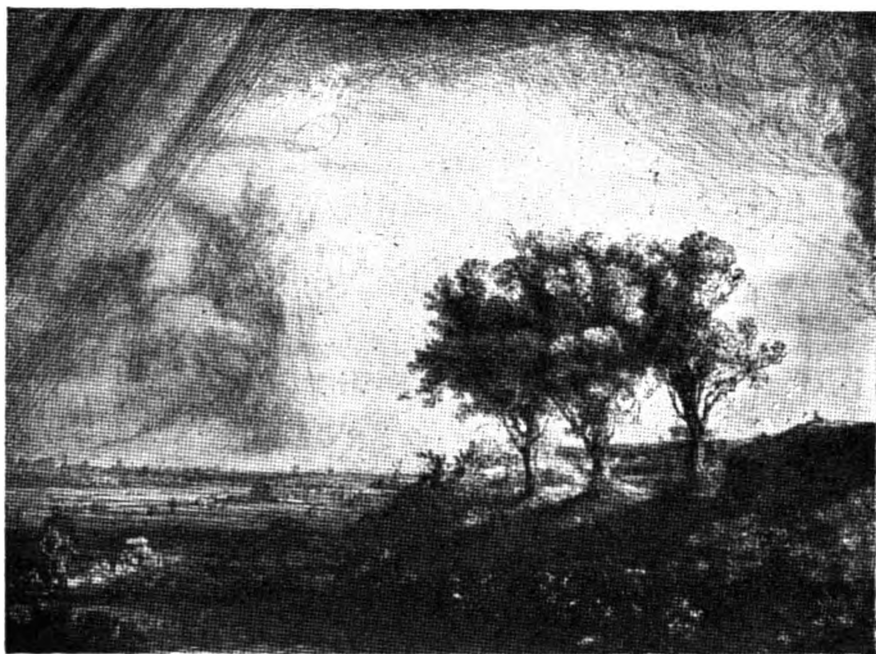
neba i zemlje gde ogromna vazdušna masa ogromnom silinom ispunjava površinu slike.

To shvatanje, pod kategorijom jedinstvenog jedinstva, omogućilo je da se sada, i tek sada, mogla da pretstavi veličina mora.

4. Istorisko i nacionalno

Ko upoređuje jednu Direrovu priču sa jednom Šongauerovom pričom, recimo Hvatanjem Hrista* u drvorezu Velikog stradanja sa jednakom slikom Šongauerovog niza rezova,* toga će uvek iznova da iznenadi sigurno dejstvo Direrove jasnosti i preglednosti priče. Onda se kaže da je verovatno Direrova kompozicija bolje promišljena i da je priča gledana više s obzirom na njenu suštinu. Ali se ovde uopšte ne radi o razlikama kvaliteta individualnih dela, nego o raznim formama pretstavljanja koje su daleko iznad pojedinačnog slučaja bile obavezne za celi način umetničkog obrazovanja misli. Ulazimo još jednom u karakteristiku pretklasičnog stupnja pošto je načelno već u početku naznačeno.

Direrova kompozicija zaista se odlikuje velikom jasnoćom pojave. Hristos kao koso postavljena forma gospodari celom slikom i na taj način motiv nasilja već izdaleka čini vidljivim. Ljudi koji ga vuku napred, kontrastom suprotnog pravca, pooštravaju snagu njegove ukošenosti. No tema Petra i Malhusa, kao prosta epizoda, ostaje podređena glavnoj temi. Ona obrazuje jednu od (simetričnih) ispuna uglova. Kod Šongauera još nije izvršeno podvajanje između glavne



Rembrant: Predeo sa tri hrasta

i sporedne stvari. On još nema jasan sistem pravaca i suprotnih pravaca. Mestimično mu figure izgledaju sklupčane i zbijene, mestimično obrnuto, one dejstvuju suviše odrešeno i labavo. Celina je relativno monotona nasuprot kontrastima protkanim kompozicijama klasičnog stila.

Italijanski primitivni imaju kao Italijani veću jednostavnost i providnost nego Šongauer. Zbog toga su oni Nemcu izgledali siromašni. Ali i ovde Kvatročento i Činkvečento odvaja ista razlika malo diferencirane i stoga u delovima nedovoljno osamostaljene organizacije. Upućujemo na poznate primere kao što je Belinijevo Preobraženje (Napulj) i Rafaelovo Preobraženje. U prvom slučaju imamo tri figure potpuno iste vrednosti koje stoje jedna pored druge, Hristos između Mojsija i Ilije bez nadređenosti, i do njihovih nogu još jedanput tri figure koje čuče takođe između sebe jednake vrednosti, učenici. U drugom slučaju naprotiv, ne samo da je ono što je rastureno skupljeno u jednu veliku formu, nego je unutar te forme pojedinačno dovedeno do snažnijeg kontrasta. Hristos kao glavna figura izdignut je iznad pratilaca (koji su sada okrenuti prema njemu), učenici su dovedeni u nesumnjivi odnos zavisnosti, sve je povezano a ipak je svaki motiv prividno slobodno za sebe razvijen. Dobit u stvarnoj jasnosti koju je klasična umetnost izvukla iz ove raščlanjenosti i stvaranja kontrasta je poglavlje za sebe. Ovde bismo hteli da se princip shvati pre svega kao dekorativan. I sa te strane proizlazi



Šongauer: Hvatanje Hrista

njegovo dejstvo isto tako iz čisto reprezentativnih slika svetaca kao i iz priča.

Šta je drugo nego koordinacija bez suprotnosti, mnoštvo bez pravog jedinstva, što čini da raspored kod Botičelija ili Čime izgleda nesiguran i siromašan u odnosu na primere fra Bartolomea i Ticijana. Tek kada je celina sažeta u sistem, moglo je da se probudi osećanje za diferenciranje delova i tek unutar strogo koncipiranog jedinstva mogla je forma delova da se razvije do samostalnog dejstva.

Iako se ovaj proces može lako da prati na reprezentativnoj slici na oltaru, te ni za koga više ne znači iznenađenje, ipak su to zapažanja takve vrste koja istoriju crtanja tela i glave čine razumljivom. Raščlanjavanje torza kakvo donosi cvetni Renesans savršeno je identično sa onim što je u velikom postigla kompozicija slike figure: je-



Direr: Hvatanje Hrista

dinstvo, sistem, izgrađivanje suprotnosti koje se, ukoliko se više odnose jedna na drugu, utoliko više osećaju kao delovi integrirajućeg značaja. I ovaj je razvitak, ako ne uzmemo u obzir opšte nacionalne različitosti, isti na Jugu i na Severu. Verokiov crtež golog odnosi se prema Mikelanđelovom crtežu isto tako kao crtež jednog Huga van der Husa prema Direru ili, drukčije izraženo, ono Hristovo telo na Verokiovoj slici Krštenja (Firenca, Akademija) stoji stilski na istom stepenu kao akt Adama na slici »Greha« Huga van der Husa* (Beč): pri svoj naturalističkoj finoći nalazimo isti nedostatak raščlanjenosti i svesnog rukovanja kontrastnih delovanja. Kada se na Direrovom rezu Adama i Eve ili na ranije datoj Palminoj slici (strana 82) velike



Van der Hus: Adam i Eva

suprotnosti forme razilaze, što je po sebi razumljivo, a telo deluje kao jasan sistem, onda to nije »napredak u saznanju prirode«, nego formulisanje utiska prirode na novoj dekorativnoj osnovi. I tamo gde moramo da govorimo o antiknom uticaju, preuzimanje antičke šeme postalo je moguće tek onda kada je bila data pretpostavka za saglasno dekorativno osećanje.

Kod glava je odnos utoliko još jasniji što je tu bez veštačke interpunkcije iz labave naporednosti data kruta grupa oblika dovedena do živog jedinstva. Naravno, to su dejstva koja se mogu opisati, ali koja ostaju neshvaćena ako se ne dožive. Jedan holandski kvatročentist kao što je Bauts (slika strana 150) i njegov italijanski savremenik Kredi* liče jedan na drugoga u tome što ni kod jednog ni kod drugog glava nije potčinjena nekom sistemu. Forme lica se uzajamno

još ne drže u napregnutosti te stoga i ne deluju ustvari kao samostalni delovi. Ako posle toga bacimo pogled na Direra (slika strana 51) ili na Orlaja (strana 138), koji je, po motivima, naročito Krediju blisko srodan, onda nam izgleda kao da prvi put doznajemo da usta imaju horizontalnu formu i ona se upornom voljom brane protivu vertikalne forme. Ali u istom času kada se forma smestila u elementarne pravce, postaje i celokupan sklop čvrst: deo dobija novo značenje unutar celine. O karakterističnim propratnim rekvizitima za pokrivanje glave već je prigodno bilo govora. U toj promeni uzima učešća celina portreta. Prozorski otvor pojavljuje se naprimer u 16 veku samo još onda kada treba kao nesumnjiva suprotna forma da odigra neku ulogu.

Ma koliko izrazitu naklonost prema tektonskom da pokazuju Italijani, i s tim u vezi naklonost prema sistemu samostalnih delova, ipak su rezultati razvitka na germanskoj liniji iznenađujući srodni. Holbajnova glava francuskog poslanika (strana 170) podešena je za iste akcente kao i Rafaelov crtež Pjetra Aretina* u rezu Marka Antona. Baš na takvim internacionalnim paralelama možemo najbolje da izoštrimo osećanje za odnos dejstva delova i celine, odnos koji se tako teško može opisati.

To je ono što je potrebno istoričaru da bi shvatio promenu u napredovanju od Ticijana ka Tintoretu i Greku, od Holbajna ka Morou i Rubensu. »Usta su postala rečitija«, govori se verovatno, »oko je izrazitije«. Nesumnjivo, ali se ovde ne radi samo o problemu izraza, nego o šemi objedinjavanja sa pojedinim poentama, šemi koja je kao dekorativni princip obavezna i za raspored slike u celini. Forme se počinju kretati usled čega nastaje novo jedinstvo sa novim odnosom pojedinačnog ka celini. Već je Koređo imao jasno osećanje za takva dejstva koja proizlaze iz onesamostaljenih delova. Pozni Mikelanđelo i pozni Ticijan, svaki na svom putu, teži za istim ciljem. A Tintoreto i pogotovu Greko, strasno su prihvatili problem da iz poništene pojedinačne egzistencije stvore više jedinstvo slike. Pod pojedinačnom egzistencijom ne treba, naravno, misliti samo na pojedinačno telo. Problem ostaje isti za samu glavu kao i za kompoziciju figura, za boje kao i za geometriske pravce na slici. Ne može se naravno odrediti od koga časa se mora staviti novo ime stila. Sve je u prelazu i relativno u dejstvu. Grupa Otmice Sabinjanki od Đovanija da Bolonja (Firenca, Loggia dei Lanzi) — da završimo sa jednim plastičnim primerom — izgleda da je projektovana u smislu apsolutnog jedinstva ako dolazimo od cvetnog Renesansa; ali čim je uporedimo sa Berninijem, sa njegovom (ranom) Otmicom Prozerpine, razlaže se sve u pojedinačna dejstva.

Od svih nacija italijanska je najčistije uobličila klasični tip. U tome je slava njene arhitekture kao i njenog crteža. Ni u oduzimanju samostalnosti delovima u Baroku nikad nije otišla tako daleko kao nemačka nacija. Mogla bi se sa jednim muzičkim poređenjem karakterisati ova suprotnost fantazije: italijansko crkveno zvonjenje još uvek se pridržava određenih tonskih figura; kada naša zvona zvone, onda prosto



Kredi: Portret Verokia

harmoniski zvuci prelaze jedan u drugi. Naravno, poređenje se ne slaže sasvim sa italijanskim »zvoncarenjem«; u umetnosti odlučuje želja za samostalnom formom u granicama zatvorene celine. Za Sever je svakako karakteristično da je samo on dao jednog Rembranta kod koga izgleda da se vodeća forma boje i svetlosti diže iz tajanstvenih dubina. Ali to što se naziva nordisko barokno jedinstvo ipak se ne može iscrpsti samo u slučaju Rembranta. Kod nordiskog Baroka od samog početka postoji opšte osećanje za utapanjem pojedinca u celinu, osećanje da svako biće tek u vezi sa drugim, sa celim svetom, može da ima smisla i značaja. Otuda ona osobita ljubav za prikazivanje masa koja je Mikelanđelu pala u oči kao tipična za nordisko slikarstvo. On takav način prikazivanja osuđuje (ako se sme verovati Francesku da Holandu) kad izjavljuje: Nemci iznose isuviše mnogo odjedanput, jedan motiv bi bio dovoljan da se od njega napravi slika. Italijan nije umeo ovde tačno da proceni nacio-



Rafael: Portret Pjetra Aretina

nalno različitu polaznu tačku. Ali nije ni potrebno mnoštvo figura, potrebno je samo da svaka figura izgleda povezana u nerazrešivo jedinstvo sa celom ostalom formom slike. Direrov Jeronim u ćeliji* još nije jedinstven u smislu 17 stoleća, ali u ulaženju formi jedne u drugu znači on ipak isključivo nordisku mogućnost fantazije.

Kada se onda na izmaku 18 veka zapadna umetnost spremala za novi početak, jedna od prvih izjava moderne kritike bila je da u ime prave umetnosti opet zahteva izolovanje pojedinačnog. Bušeova naga devojka na sofi* obrazuje jedinstvo forme sa draperijom i svim ostalim što se nalazi na slici, dok sâmo telašce iščezava ako ga izuzmemo iz te veze. Davidova Gospođa Rekamje je naprotiv opet u sebi zatvorena, samostalna figura.

Lepota Rokoko-a sastoji se u nerazrešivoj celini, dok je za novi klasicistički ukus lep lik onaj koji je i nekad bio lep, onaj u kome je ostvarena harmonija savršenih delova tela.



Buše: Devojka koja leži

ARHITEKTURA

1. Opšte

Gde god nastupa neki nov sistem forme, po sebi se razume da pojedinačnost najpre govori još ponešto nametljivim jezikom. Svest o višem značenju celine je tu, ali se pojedinačno rado smatra kao posebno biće koje se kao takvo održava u ukupnom utisku. Tako je bilo kada je moderni (renesansni) stil bio u rukama primitivnih. Oni su dovoljno majstori da ne dopuste da pojedinačno zagospodari, ali ipak pojedinačno traži da se pored celine i zasebno vidi. Tek klasičari donose izravnanje. Jedan prozor koji je i sad još jasno izolovan deo ne usamljuje se za osećanje. On se ne može videti a da istovremeno ne dođe do izraza njegova veza sa većom formom zidnoga polja, sa ukupnom površinom zida, i, obrnuto, ako zauzmemo stav prema celini, mora posmatraču neposredno biti jasno koliko je ona sa svoje strane uslovljena od delova.

Novina koju Barok donosi nije jedinstvenost uopšte, nego onaj pojam o apsolutnom jedinstvu u kome je deo kao samostalna vrednost manje ili više potonuo u celinu. Ne sklapaju se više lepi pojedinačni delovi u harmoniju u kojoj samostalno dišu dalje, nego su se delovi potčinili jednom dominantnom ukupnom motivu, i samo

sadejstvo sa celinom daje im smisao i lepotu. Ona klasična definicija savršenog koju je dao L. B. Alberti a koja glasi: Forma mora da bude takva da se nijedan komadić njen ne bi mogao da menja ili oduzme a da se ne uništi harmonija celine, važi koliko za Renesans toliko i za Barok. Svaka arhitektonska celina je savršeno jedinstvo, ali pojam jedinstva ima u klasičnoj umetnosti drugo značenje nego u Baroku. Što je za Bramante-a bilo jedinstveno, to je za Berninija mnoštvo, ma koliko se Bramante sa svoje strane prema mnogostrukosti primitivnih nazivao moćnim ujediniteljem.

Barokno sažimanje vrši se na razne načine. Nekad se jedinstvo iznuđuje ravnomernim gubitkom samostalnosti delova, tada se pojedini motivi tako izgrađuju da se kao dominantni nadređuju drugima koji su im onda podređeni. Nadređenosti i podređenosti ima i u klasičnoj umetnosti, ali tamo i podređen deo još uvek ima svoju samostalnu vrednost, dok bi u Baroku čak i dominantni član, ako bi bio izuzet iz svoje veze, manje više izgubio svoje značenje.

U ovome smislu preinačuju se vertikalni i horizontalni oblikovni nizovi i tako nastaju one velike jedinstvene dubinske kompozicije u kojima su celi otsečci prostora napustili svoju samostalnost u korist novog ukupnog dejstva. Ovde bez sumnje postoji stupnjevitost. Ali sa osećajnim motivima ovo preinačavanje pojma jedinstva nema nikakve veze, bar ne takve da bi se smelo reći kako su viša osećanja generacije izazvala poretke kolosalnoga koji vezuju spratove, ili da je vedrina Renesansa stvorila tip samostalnih delova, a ozbiljnost Baroka je onda zahtevala potčinjavanje ove samostalnosti. Nesumnjivo je to utisak sreće kada se lepota njiše u samim slobodnim članovima. Ali je i suprotni tip stvorio sreću. Šta ima vedrije od francuskog Rokoko-a! Ali tome vremenu ne bi više bilo moguće da posegne natrag za izražajnim sredstvima Renesansa. I baš u tome leži naš problem.

Očevidno se ovaj razvitak dodiruje sa onim što smo već opisali kao razvitak u smislu slikarskog i atektonskog. Slikarsko dejstvo neprekinutog kretanja uvek je vezano za izvesno gubljenje samostalnosti delova, i svako objedinjavanje delova lako će se takođe pokazati spremnim da sa motivima atektonskog ukusa sklopi savez. Obrnuto, raščlanjena lepota principijelno dobro je upoznata sa celom tektonikom. Pri svem tom pojmovi mnogostrukog jedinstva i jedinstvenog jedinstva traže i ovde posebno tretiranje. Upravo u arhitekturi dobijaju ti pojmovi najveću očiglednost.

2. *Primeri*

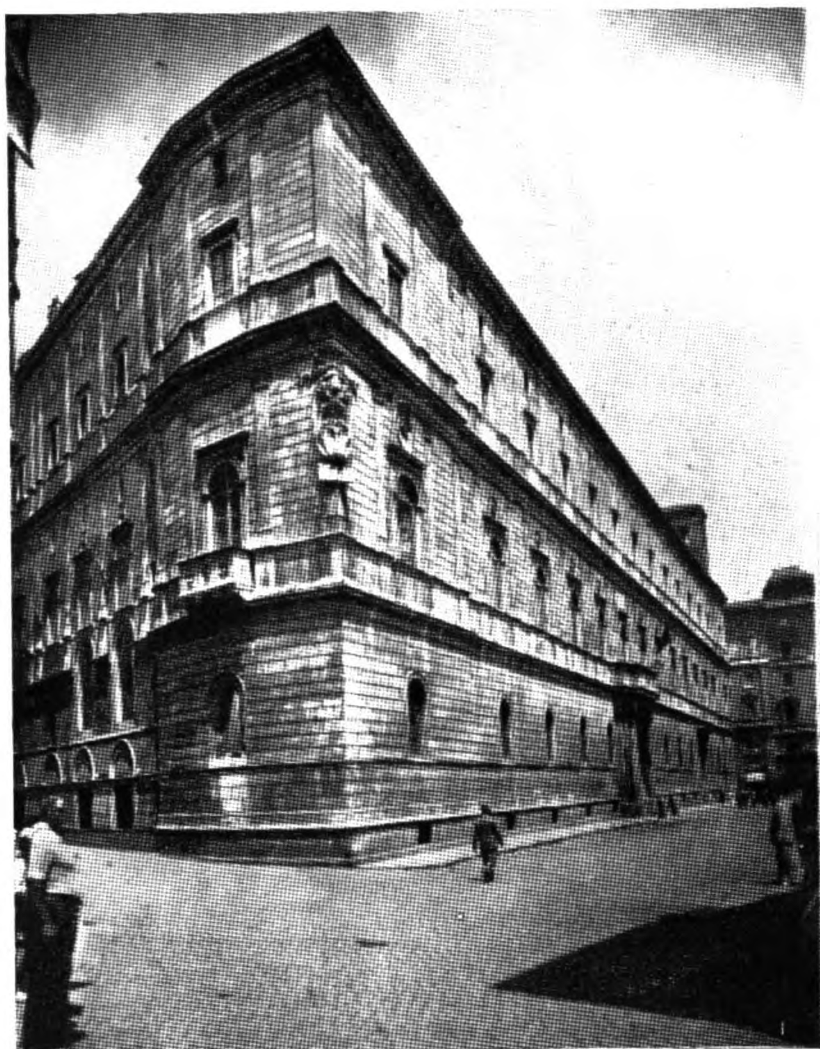
Naročito italijanska arhitektura pruža primere upravo idealne jasnosti. Uzimamo plastiku u toj istoj vezi, pošto se ono što ona, nasuprot slikarstvu, poseduje kao naročitost, bitno pojavljuje u plastično arhitektonskim stvaranjima kao što su nadgrobni spomenici i tome slično.

Venecijanski i florentinsko-rimski nadgrobni spomenik stiče svoj klasični tip u trajnom procesu diferencije i integracije forme. Delovi,



Firenca, Palata Ručelai

u sve očevidnijim kontrastima, stavljaju se jedan drugom nasuprot, a celina pritom sve više dobija karakter nužnog sklopa, takvog da se u njoj ni jedan deo ne bi mogao izmeniti a da se ne uništi celokupan organizam. Primitivni i klasični tip su jedinstva sa samostalnim delovima. Ali je kod prvog jedinstvo još labavo. Tek u vezi sa strogošću postaje sloboda izrazita. Ukoliko je stroži sistem, utoliko jače dejstvuje samostalnost delova u granicama sistema. Grobovi prelata od Andreje Sansovina u S. M. del Popolo (Rim) pružaju ovaj utisak nasuprot Dezideriju i A. Roselinu, a Leopardijev nadgrobni spomenik od Vendramino-a u S. Giovanni e Paolo (Venecija) nasuprot duždevskim grobovima iz Kvatročenta. Sažetost neverovatnog dejstva donosi Mikelanđelo u grobnicama Medičija: u suštini još savršeno klasični sklop sa samostalnim delovima, ali kontrasti uspravne centralne figure sa nagomilanim širokim formama pojačani su do goro-



Rim, Palata Kančeleria

stasnog. Sa takvim slikama prikupljenih suprotnosti mora biti ispunjena naša pretstava, da bi se Berninijevo delo razvojno-istoriski tačno prosuđivalo. Bilo je nemoguće da se na osnovu izolovanih delova poveća dejstvo. No Barok se i ne upušta ni u kakvo nadmetanje. Idejne brane između figure i figure padaju, i u širokom jedinstvenom kretanju kulja celokupna masa izgrađene forme. To važi za nadgrobni spomenik Urbana VIII u sv. Petru kao i za još jedinstveniji nadgrobni spomenik Aleksandra VII* (slika strana 111). Oba puta je za ljubav jedinstva poništena suprotnost između glavne figure koja sedi

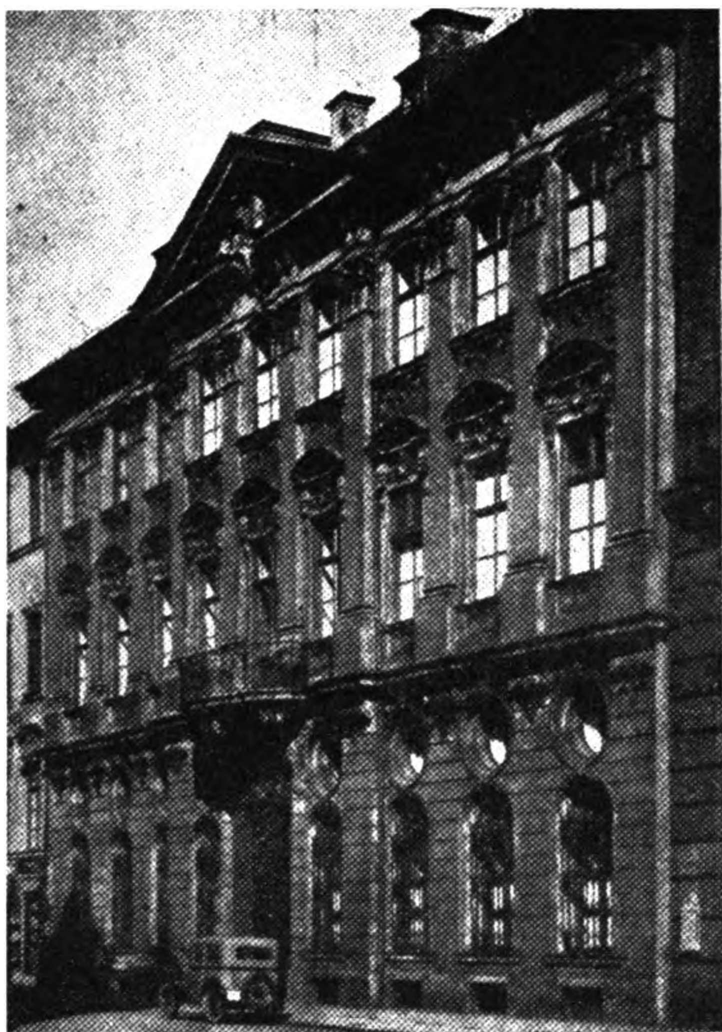


Rim, Palata Odeskalki

i pratećih figura koje leže: priređeni likovi izrađeni su u stojećem stavu i dovedeni u neposredni optički kontakt sa dominirajućom figurom pape. Zavisi od posmatrača koliko je u stanju da uđe u ovo jedinstvo. Bernini se *može* čitati i sricajući, ali on neće da bude tako čitan. Ko je razumeo smisao njegove umetnosti, taj zna da ovde pojedinačna forma nije pronađena samo u vezi sa celinom — to je takođe zakon klasike — nego da je ona svoju samostalnost dala celini i da samo iz celine crpi život i dah.

Na području italijanske profane građevine možemo da navedemo rimsku Kančeleriju* (strana 189), iako palata više ne nosi Bramanteovo ime, kao klasičan primer višedeonog renesansnog jedinstva. Tu nalazimo raspoređivanje u tri sprata, apsolutno zatvoreno u dejstvu; ali su to jasne posebne egzistencije: spratovi, ugaoni rizalit, prozori i polja zidova. Tako je sa fasadom Luvra od Lesko-a. Tako sa građevinom Ota Hajnriha u Hajdelbergu. Svuda ekvivalentnost homogenih delova.

Ako pogledamo izbliže, svakako ćemo se osetiti pobuđenim da ograničimo taj pojam ekvivalentnosti. Prizemlje Kančelerije ipak je prema gornjim spratovima jasno karakterisano kao prizemlje i time u izvesnom smislu podređeno. Tek gore se pojavljuju raščlanjavajući pilasteri. I kod ovog niza pilastera koji zid izdeljuju u po-



Minhen, Nadbiskupska palata

jedinačna polja ne ide se za jednostavnom koordinacijom, naprotiv, šira polja se smenjuju sa užim. To je koordinacija klasičnog stila koju ovde samo uslovno treba tako nazivati. Nama je poznata rana forma Kvatročenta na Palati Ručelai* u Firenci. Tu vlada potpuna jednakost polja i, što se tiče raščlanjavanja, potpuna jednakost spratova. Viši pojam ostaje za obe građevine isti: sistem sa samostalnim delovima. Ali Kančelerija već ima strožu organizaciju forme. Razlika je identična sa onom koju smo u likovnoj umetnosti već opisali kao labavu simetriju Kvatročenta i strogu simetriju Činkvečenta. Na Botičelijevoj slici Marija sa oba Jovana, koja se nalazi u Berlinu,

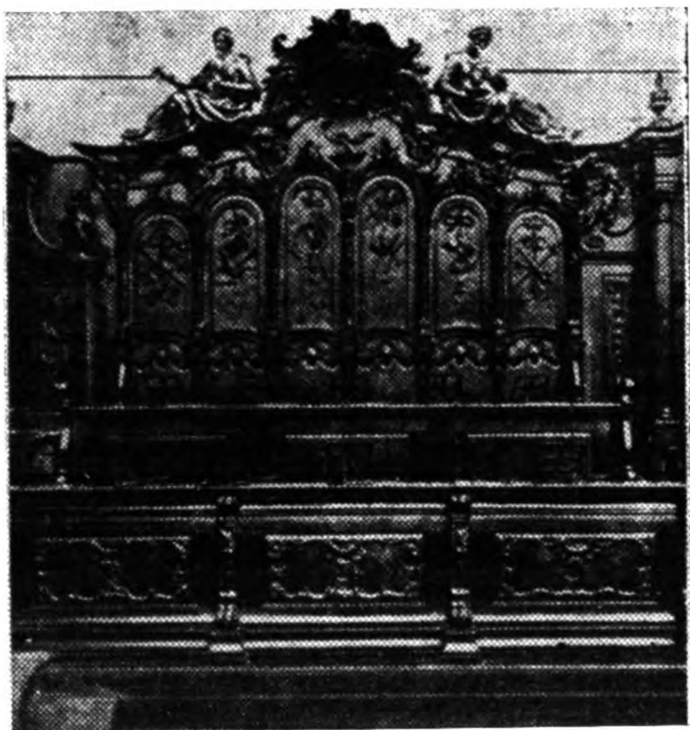


Rim, Palata Madama

naporedost triju figura je potpuno uravnotežena, i Marija ima samo formalno prvenstvo kao središna figura. Kod jednog klasičara kao što je Andrea del Sarto — mislim na Madonna delle arpie u Firenci — Marija je u svakom pogledu izdignuta iznad svojih pratilaca a da ovi nisu prestali da imaju svoje težište u sebi samima. O tome se radi. Klasični karakter nizova polja Kančelerije dat je u tome što su uska polja još samostalne proporcionalne vrednosti, a prizemlje ostaje uprkos svoje podređenosti još uvek elemenat koji ima svoju posebnu lepotu.

Raščlanjavajući se u same lepe pojedinačne delove, građevina kao što je Kančelerija je arhitektonski pandan slici Ticijanove Lepotice čiji smo snimak ranije doneli (strana 172). I kada smo ovoj stavili nasuprot Velaskezovu Veneru kao tip organizma sklopljenog u smislu apsolutnog jedinstva, nismo u neprilici da i za nju pokažemo arhitektonsku paralelu.

Čim je klasični tip bio izgrađen, već se javlja težnja za savlađivanjem mnoštva opštijim motivima koji se kroz sve provlače. Onda se verovatno govori o »višem osećanju« koje je uslovilo dalje razvijanje forme. To nije pravilno. Ko ne bi već a priori bio ubeđen da su renesansna gospoda koja su gradila — a među njima je i jedan papa Julije! — težila za najvišim što je ljudskoj volji bilo dostižno. Ali nije



Minhen, Pevnice u crkvi sv. Petra

sve u svim vremenima moguće. Morala se najpre doživeti lepota velikog broja delova pre nego što su se jednodelni poreci mogli da zamisle. Mikelanđelo i Paladio su prelazi. Čisto barokni suprotni tip prema Kančeleriji pretstavlja u Rimu palata Odeskalki* koja u dva gornja sprata donosi onaj poredak kolosalnoga koji je otada za zapad postao norma. Prizemlje time dobija izrazit karakter sokle, tj. ono postaje nesamostalan član. Kada je kod Kančelerije svako zidno polje, svaki prozor, štaviše svaki pilaster za sebe, imao svoju jasno rečitu lepotu, ovde su sve forme tako tretirane da se manje ili više gube u jednom efektu mase. Pojedina polja između pilastera ne pretstavljaju vrednost koja bi izvan celine nešto značila. Kod prozora ide se za stapanjem sa pilasterima, a sami pilasteri više ne deluju kao pojedinačne forme, već još samo u masi. Palata Odeskalki je početak. Poznija arhitektura je u naznačenom smislu produžila dalje. Palata Holnštajn* (današnja nadbiskupska palata) u Minhenu, naročito fina građevina starijeg Kivilie-a, deluje još samo kao razigrana površina: nijedno zidno polje ne može se više shvatiti, prozori se potpuno stapaju sa pilasterima, a ovi su gotovo potpuno izgubili tektonski značaj.

Dosledno je datim činjenicama da barokna fasada teži za naglašavanjem pojedinih mesta, pre svega u smislu jednog dominantnog

motiva sredine. Ustvari, već i u palati Odeskalki igra izvesnu ulogu odnos sredine i krila (što se na slici ne vidi). Ali pre nego što se u ovo upustimo, moramo još da ispravimo pogrešno mišljenje kao da je šema sa kolosalnim poretkom pilastera ili stubova bila jedina ili bar ona koja preovlađuje.

I na frontovima bez ikakvog vertikalnog udruživanja spratova mogla se da zadovolji želja za jedinstvom. Donosimo snimak rimske palate Madama,* sadašnje palate senata. Površan posmatrač može da pomisli da se pojava ne razlikuje bitno od onoga što je u Renesansu bilo dobro poznato. Međutim, od odlučujućeg je značaja koliko se deo oseća kao samostalan i integrirajući momenat i koliko pojedinačno nestaje u celom. Ovde je karakteristično da pored uzbudljivog utiska celokupnog kretanja površine pojedini sprat gubi od važnosti i da se pored živog govora natstrešnica prozora koje se povezuju u masu, pojedini prozor jedva više oseća kao konstitutivni deo celine. U ovoj sferi leže raznovrsna dejstva koja je nordiski Barok postigao i bez plastične raskoši. Samim ritmom prozora koji su izgubili svoju samostalnost može se zidu dati snažan utisak kretanja mase.

No kao što smo napred rekli, sklonost ka poantiranju postoji uvek u Baroku. Efekat se rado usredsređuje u jednom glavnom motivu koji sporedne motive drži u trajnoj nesamostalnosti, ali koji ipak ostaje upućen na tu pratnju i sam za sebe ne bi mogao ništa da znači. Već na palati Odeskalki istupa sredina u širokoj površini, samo sasvim neznatno, bez praktičnog značaja, a postrani ostaju kratka, proporcionalno nesamostalna krila. (Docnije su ona izdužena). Ovaj subordinirajući stil potvrđuje se u najvećoj meri kod građevina zamkova sa srednjim i ugaonim paviljonima, ali i kod male građanske kuće nalazimo srednje rizalite čiji ispust iznosi često samo nekoliko santimetara. Umesto jednog srednjeg akcenta mogu se kod dugih fasada staviti i dva akcenta koji flankiraju praznu sredinu, samo ne na uglovima, naravno, — to je Renesans (upor. Kančeleriju u Rimu) —, nego odvojeno od uglova. Primer: Prag, Palata Kinski.

Na crkvenim fasadama ponavlja se u suštini isti razvitak. Italijanski cvetni Renesans ostavio je Baroku u nasleđe potpuno gotov tip dvospratnog fronta sa pet polja dole i tri polja gore, povezana volutama. Polja sada sve više i više gube proporcionalnu samostalnost, a niz delova jednake vrednosti zamenjuje se odlučnim nadređivanjem sredine, pošto su na njoj najjači plastični i dinamični akcenti kao najsnažnije pojačanje kretanja koje sa strane pridolazi. Za jedinstvo vertikalnog poretka barokna crkvena građevina se retko latila sredstva udruženih spratova, jer pošto su uvek bila dva sprata, obezbeđena je nesumnjiva prevaga jednoga nad drugim.

Mi smo ranije prigodno potsetili na analogiju razvitka na jednom tako udaljenom području kao što je holandski predeo, i možda je dobro da to ukazivanje ovde ponovimo kako ne bismo zapeli kod pojedinih činjenica istorije arhitekture, i da bi ono što je principijelno i bitno sačuvali živo u svesti. Ustvari je to isti pojam objedinjenog i na pojedine poente usredsređenog dejstva koje razlikuje



Berk Heide: Opstinska zgrada u Amsterdamu

holandski predeo 17 veka od ravnomerno procenjujućeg opisa 16 veka.

Primeri se mogu uzeti ne samo iz krupne arhitekture, nego i iz malog sveta nameštaja i pokućstva. Može se dopustiti da su i praktični razlozi uticali te je jedan dvospratni renesansni orman pretvoren u jedinstven barokni: ipak, pretvaranje je ležalo na opštoj liniji ukusa te bi se sigurno na svaki način sprovelo.

Za svaki horizontalni niz oblika Barok traži grupisanje koje delo čini jedinstvenim. Kada dekoriše ravnomerne redove pevnica, onda se taj niz rado prikuplja pod jednim izvijenim lukom, kao što se čak dešava da položaje nosača crkvene lađe, bez ikakvog praktičnog razloga, pušta da gravitiraju ka sredini (Uporedi pevnice u minhenskoj crkvi sv. Petra*).

U svim ovim slučajevima fenomen, naravno, nije iscrpen time što se opisuje udružujući veliki motiv, dejstvo jedinstva je uvek uslovljeno i preinačavanjem delova u tom smislu da im postaje teško da dolaze do izražaja kao posebna bića. Pomenute pevnice ušle su u jedinstvenu formu ne samo zbog završnog luka, nego zato što su pojedinačna zidna polja tako uobličena da se *moraju* naslanjati jedno na drugo. Ona u sebi nemaju više uporišta.

I kod primera sa ormanom je isto tako. Rokoko obuhvata dvokrilna vrata jednim izvijenim vencem. Ako vrata u svom gornjem

završetku sleduju tu liniju, to jest ako se penju prema sredini, onda je prirodno da se mogu shvatiti još samo kao par. Pojedinačan deo sam za sebe nema više samostalnosti. Tako Rokoko sto nema više nogu koje su izgrađene i deluju kao forma za sebe, nego su se pretopile u celinu. Atektonski zahtevi susreću se kao načelno srodni sa zahtevima ukusa za apsolutnim jedinstvom. Krajnji rezultat su one unutrašnje prostorije Rokoko-a, poglavito crkvene vrste, gde se sav nameštaj tako pretopio u celinu da se pojedinačan komad ni u pretstavi ne bi mogao izolovati. Sever je u tome dao neuporediva dela.

Na svakom koraku nailazimo na apsolutne razlike nacionalne fantazije. Italijani su deo slobodnije izgradili nego severni narodi i nikad nisu njegovu samostalnost napustili tako potpuno kao severni. Ali slobodni delovi nisu nešto što je tu otpočetka, nego nešto što se tek mora uraditi, to jest osetiti. Pozivamo se na uvodne rečenice ovoga otseka. Naročita lepota italijanskog Renesansa leži u jedinstvenom načinu na koji je on deo — bio to stub, zidno polje ili otsečak prostora — izobrazio do potpuno zatvorenog savršenstva. Germanska fantazija nikada nije deo oslobodila do slične samostalnosti. Pojam raščlanjene lepote je bitno romanski pojam.

Ovome, izgleda, protivureči činjenica što se nordiskoj arhitekturi pripisuje vrlo jako individualiziranje pojedinačnih motiva, da se naprimer jedan erker ili jedan toranj, nikako neće da uklope u celinu, nego joj se sa ličnom samovoljom odupiru. No ovaj individualizam nema nikakva posla sa slobodom delova u jednom zakonski povezanom jedinstvu. A sa naglašavanjem samovoljnosti takođe još nije sve rečeno. Ono što je karakteristično sastoji se u tome kako ovi izdanci samovolje ipak ostaju čvrsto ukorenjeni u jezgru građevine. Ne može se jedan takav erker ukloniti a da se ne nanese živa rana celom organizmu građevine. Za italijansku pretstavu je nepristupačan pojam jedinstva koje dozvoljava da sasvim heterogeni delovi mogu biti nošeni zajedničkom životnom voljom. »Divlji« manir prvog nemačkog Renesansa, kakav nalazimo naprimer u većini opštinskih zgrada Altenburga, Švajnfurta, Rotenburga, postepeno se umirio. Ali i u odmerenoj monumentalnosti opštinskih zgrada Augzburga ili Nirnberga živi potajno jedinstvo uobličavajuće snage koja je različita od italijanskog načina. Dejstvo leži u velikom strujanju forme, ne u raščlanjavanju i odvajanju. U svoj nemačkoj arhitekturi ritam kretanja je ono što odlučuje, a ne »lepa proporcija«.

Iako je to tačno za Barok uopšte, ipak je Sever značaj delova na dalekosežniji način žrtvovao velikom celokupnom kretanju nego Italija. On je time naročito u unutrašnjim prostorima dospeo do čudesnih dejstava. Tako se zacelo može reći da je u nemačkoj arhitekturi crkava i zamkova 18 stoleća ovaj stil pokazao svoje krajnje mogućnosti.

Ni u arhitekturi nije razvitak ravnomerno napredovao, jer naprimer usred Baroka nailazimo na reakcije plastično-tektonskog ukusa koje su onda naravno uvek bile i reakcije u korist pojedinačnog dela. Da je građevina kao što je klasicistička opštinska zgrada u

Amsterdamu* mogla da nastane u doba poznog Rembranta, mora svakoga da učini opreznim, svakoga koji bi, polazeći samo od tog jednog Rembranta, hteo da zaključuje o celoj holandskoj umetnosti. Ali, s druge strane, ne sme se suprotnost stila ni preceniti. Moglo bi se na prvi pogled zaista poverovati da u celom svetu nema ničega što bi zahtevu baroknog jedinstva protivurečilo više nego ova zgrada sa svojom jakom podelom gezimsa i pilastera i jednostavno u zid usečenim golim prozorima. Ali grupisanje mase ipak je objedinjavajuće grupisanje Baroka, a intervali pilastera ne govore više kao pojedinačna lepa polja. Zatim, u savremenim slikama imamo dokaz u kolikoj se meri forme mogu gledati, i zaista su gledane, s obzirom na ukupno dejstvo. Nije važan pojedinačan prozorski otvor, nego kretanje koje rezultira iz ukupnosti prozora. Stvari se, naravno, mogu da vide i drukčije, i kada se oko 1800 opet pojavio izolirajući stil, dobila je opštinska zgrada u Amsterdamu na slikama novu fizionomiju.

Tada se doživelo u novoj arhitekturi da se elementi odjednom opet razilaze. Prozor je ponovo celina forme za sebe, zidna polja opet dobijaju sopstvenu egzistenciju, nameštaj se osamostaljuje u prostoru, orman se razlaže u slobodne delove a sto opet dobija noge koje nisu neodvojivo stopljene u ukupnu tvorevinu, nego se naprotiv kao vertikalni stubovi odvajaju od stone ploče i njenog sklopa, a u datom slučaju mogu se i odvrnuti.

Baš u poređenju sa klasicističkom arhitekturom 19 veka bićemo u stanju da jednu zgradu kao što je amsterdamska opštinska zgrada tačno procenimo. Pomislimo na Klenceovu Novu kraljevsku palatu u Minhenu: spratovi, intervali pilastera, prozori — sve sami delovi koji se, lepi po sebi, i u celokupnoj slici, još održavaju kao samostalni članovi.

V. JASNOST I NEJASNOST

(Bezuslovna i uslovljena jasnost)

SLIKARSTVO

1. Opšte

Svako doba je tražilo od svoje umetnosti da bude jasna, i uvek je označavalo prekor kada se pretstavljanje nazivalo nejasnim. Ali je ta reč ipak u 16 veku imala drugi smisao nego kasnije. Za klasičnu umetnost je sva lepota vezana za potpuno ispoljavanje forme. U Baroku se apsolutna jasnoća pomračuje čak i tamo gde je u pitanju apsolutna stvarnost. Pojava slike ne poklapa se više sa maksimumom predmetne jasnosti, nego skreće od njega.

Nesumnjivo je poznato da svaka napredna umetnost hoće zadatak da učini za oko sve težim i težim, to jest kada je problem jasnog pretstavljanja shvaćen, samo će od sebe proizaći da se forma slike komplikuje i da posmatrač, kome je jednostavno postalo suviše providno, oseća draž u rešavanju zamršenijeg zadatka. Ali nejasnost koju Barok unosi u sliku i o kojoj moramo da govorimo mogla bi se ipak samo delimično shvatiti kao povećanje draži u ovome smislu. Fenomen je dublje i obuhvatnije prirode. Ne radi se tu o otežanom rešavanju neke zagonetke, rešavanju koje najzad ipak može da uspe, nego pritom uvek imamo i jedan neobjašnjen ostatak. Stil apsolutne i relativne jasnosti je suprotnost pretstavljanja koja sa dosadašnjim pojmovima ide apsolutno paralelno. Taj stil odgovara dvama različitim osnovnim gledištima, i znači više nego prostu želju za povećanjem draži usled otežane percepcije kada Barok staro izlaganje forme u delu likovne umetnosti oseća kao nešto neprirodno što je njemu nemoguće da ponovi.

Dok klasična umetnost sva sredstva prikazivanja stavlja u službu jasne pojave forme, u Baroku se načelno izbegava izgled kao da je slika udešavana za posmatranje i kao da bi ona ikad mogla da se iscrpi u posmatranju. Velim: izbegava se izgled, ustvari je, naravno, celina ipak sračunata na posmatrača i na potrebe njegovih očiju. Svaka stvarna nejasnost je neumetnička. Ali — govoreći paradoksalno — postoji takođe i jasnost nejasnog. Umetnost ostaje umetnost ako i napusti ideal pune predmetne jasnosti. Sedamnaesti vek je našao lepotu u tami koja guta formu. Stil kretanja, Impresionizam, od početka je podešen na izvesnu nejasnost. Nejasnost u njemu ne prihvata se kao rezultat naturalističkog shvatanja — jer opažljivost prostonaprosto ne daje potpuno jasne slike — nego zato što

postoji ukus za lebdeću jasnost. Tek je time Impresionizam postao moguć. Njegove pretpostavke leže na dekorativnom a ne samo na imitativnom polju.

Obrnuto, Holbajn je tačno znao da se predmeti u prirodi ne pojavljuju tako kao u njegovim slikama, da se ivice tela ne vide u ravnomernoj oštrini u kakvoj ih on pretstavlja, i da se za stvarni pogled pojedinačne forme nakita, veza, brade i tome slično, manje ili više gube. Ali ukazivanje na obično gledanje on ne bi smatrao kritikom. Za njega je postojana samo lepota apsolutne jasnosti. I upravo u uvažavanju ovoga zahteva video je on razliku između umetnosti i prirode.

Bilo je pre Holbajna a i pored njega umetnika koji su mislili manje strogo, ili, ako se hoće, više moderno. To niukoliko ne menja činjenicu da Holbajn reprezentuje vrhunac krivulje jednoga stila. — No mora se uopšte reći da pojam jasnosti u kvalitativnom smislu ne može da dođe u obzir kao razlika ta dva stila. Tu se radi o različitom htenju a ne o različitom umenju, te »nejasnost« Baroka ima uvek kao pretpostavku klasičnu jasnost kroz koju je prošao razvitak. Kvalitativna razlika postoji samo između umetnosti primitivnih i umetnosti klasičara: pojam jasnosti ne postoji oduvek, nego se tek malo po malo morao da stiče.

2. *Glavni motivi*

Svaka forma ima izvesne načine pojavljivanja u kojima je najviši stepen jasnosti. Tu pre svega spada da je svuda vidljiva. Naravno, niko neće očekivati da bi na jednoj istoriskoj slici svi ljudi morali biti, do ruku i nogu, jednaki, pa ni strogi klasični stil nije zahtev tako postavio, ali je ipak značajno da na Leonardovoj Tajnoj večeri od 26 ruku — Hristos i 12 učenika — nijedna »nije pala pod sto«. I na Severu je isto tako. Na Masajsovoj slici Plač nad telom Hristovim* iz Antverpena, mogli bismo napraviti probu, ili da prebrojimo noge i ruke na velikoj slici Pijeta od Joosa van Kleve* (Majstora smrti Marijine): ruke su sve tu, a za Sever to znači još više, jer tu nije postojala nikakva tradicija u tome smislu. Ovome nasuprot stoji činjenica da se na jednoj tako stvarnoj slici portreta kao što su Rembrantovi Pretstavnici suknara,* gde se nalazi 6 figura, umesto 12 vidi samo 5 ruku. Potpuna pojava je sada izuzetak, ranije je ona bila pravilo. Terborh, kod Dve žene koje sviraju (Berlin), izlazi na kraj sa *jednom* rukom, Masajs u svojoj slici naravi Menjač i njegova žena, daje, što se razume samo po sebi, oba para ruku u potpunosti.

Sem ove materijalne potpunosti klasični crtež je svuda insistirao na pretstavljanju koje je moglo da važi kao iscrpno objašnjenje forme. Svaka forma je prinuđena da da ono što je tipično za nju. Pojedini motivi su razvijeni u rečitim kontrastima. Rasponi se mogu tačno odmeriti. Ostavljajući po strani svaki kvalitet crteža telo, na Ticijanovim slikama Venere i Danae je po samoj koncepciji, baš kao i kod Mikelanđelovih vojnika koji se kupaju, nešto apsolutno krajnje

u pogledu jasno razvijene forme od koje ne preostaje više nikakvo pitanje.

Barok izbegava ovaj maksimum jasnosti. On neće da kaže sve tamo gde se pojedinačno može da pogodi. I više: kod njega lepota uopšte nije vezana za potpuno shvatljivu jasnost, nego prelazi na one forme koje na sebi imaju nešto neshvatljivo i izgledaju kao da posmatraču stalno izmiču. Interesovanje za formu koja je dobila svoje konačno obeležje povlači se pred interesovanjem za neograničenu, razigranu pojavu. Otuda iščezavaju i elementarni izgledi za posmatranje čisto frontalno ili iz čistog profila, a rečitost se traži u slučajnoj pojavi.

Za 16 vek crtež stoji sasvim u službi jasnosti. To ne moraju da budu sami izgledi za posmatranje, ali se u svakoj formi nalazi težnja da se ona pokaže. Pa neka krajnji stepen jasnog samorazvitka i nije sasvim postignut — to i nije moguće na slici sa bogatijom sadržinom —, ipak ne preostaje ni neki neobjašnjen ostatak. I najzabačenija forma je još na neki način shvatljiva a bitni motiv je pomaknut u žižu izgleda.

To važi pre svega za siluetu. I izgled u skraćenju koji od tipičnog lika mnogo štošta proguta tretira se tako da silueta ostaje bogata podacima, to jest da sadrži mnogo forme. Obrnuto, za »slikarske« siluete je karakteristično baš to što izgledaju siromašne u formama. Te forme se više ne poklapaju sa smislom lika. Linija se emancipovala za sasvim samostalan život, i u tome leži nova draž o kojoj smo ranije (u glavi o slikarskom) raspravljali. Naravno, postoji stalna briga da se oku daju nužna uporišta, ali se ne priznaje da je jasnost pojave vodeće načelo u delu likovne umetnosti. Ono što je sasvim podešeno na jasnost, budi podozrenje kao da ne može biti živo. Ako nastupi slučaj — što se retko dešava — da se zaista jednom neko nago telo, naprimer u čistom frontalnom izgledu, konturira, onda je dvostruko interesantno da se vidi kako se svakovrsnim sredstvima odvraćanja (presecanjima i slično) pokušava da poništi jasnost, drugim rečima: da se ne dopusti da silueta jasnih formi postane nosilac utiska.

S druge strane se po sebi razume da ni klasična umetnost ne raspolaže uvek mogućnošću da pojavu dovede do potpune jasnosti forme. Drvo gledano sa izvesne udaljenosti uvek će svoje lišće sliti u jedan prost utisak mase. I to nije protivurečnost. Tu samo postaje očevidno da se princip jasnosti ne sme shvatiti u sirovo materijalnom smislu, nego se pre svega mora uzeti kao dekorativni princip. Nije odlučujuće da li pojedini list na drvetu postaje vidljiv ili ne, nego da je formula kojom karakterišemo lišće jasna i ravnomerno shvatljiva formula. U granicama umetnosti 16 veka mase drveća Albrehta Altdorfera označavaju napredan slikarski stil, ali one još uvek nisu istinski slikarske prirode, jer pojedine arabeske još uvek pretstavljaju određeno shvatljive ornamentalne figure što kod tehnike prikazivanja granja jednog Rojsdala naprimer, nije više slučaj.[17])

Ono što je po sebi nejasno za 16 vek nije problem, 17 vek to priznaje kao umetničku mogućnost. Sav Impresionizam počiva na njemu. Pretstavljanje kretanja na taj način što se forma čini nejasni-

jom (primer točka koji se obrće) postalo je moguće tek onda kada je oko izmamilo draž iz polujasnog. Ali Impresionizam zadržava ne samo pravi fenomen kretanja, nego i za *celu* formu nešto od neodređenosti. I tako nije čudnovato kada baš odlučno napredna umetnost često poseže natrag za najjednostavnijim izgledima. Zahtevima draži uslovljene jasnosti je ipak zadovoljeno.

Znači sagledati krajnju dubinu duše klasične umetnosti kada Leonardo traži da se čak i priznata lepota žrtvuje čim jasnosti ma šta stoji na putu. On tvrdi da nema lepšeg zelenila nego što je zelenilo lišća na drvetu kroz koje prodire sunce, ali istovremeno skreće pažnju na to da ne treba slikati takve stvari, jer se pritom lako stvaraju senke koje zavode te se jasnost pojave forme pomućuje.[18])

Svetlost i senka služe klasičnoj umetnosti načelno isto tako za determinaciju forme kao i crtež (u užem smislu). Svaka svetlost deluje na taj način što određuje formu u pojedinosti, a raščlanjava je i sređuje u celom. Ni Barok, naravno, ne može da se odrekne ove pomoći, ali kod njega svetlost više ne služi isključivo determinaciji forme. Ona letimično prelazi preko forme, može da sakrije ono što je važno a iznese ono što je sporedno, slika je ispunjena kretanjem svetlosti koje ni na koji način ne treba da se poklapa sa jasnošću stvari.

Ima slučajeva očigledne protivurečnosti između oblikovanja i osvetljavanja. To biva kada se kod portreta gornji deo glave nalazi u senci a samo je donji svetao, ili kada kod jednog prikazivanja Hristovog krštenja samo Jovan ima svetlost a krštenik ostaje u tami. Tintoreto je pun predmetno-besmislenih osvetljavanja, a kakva je tek samovoljna osvetljavanja mladi Rembrant učinio dominantom na slici! No za nas ovde nije važno ono što je neobično i upadljivo, nego ono što izgleda kao po sebi razumljivo pomeranje i što savremena publika po svoj prilici nije naročito ni primetila. Klasičari Baroka su interesantniji od majstora prelaznog perioda, a zreli Rembrant nam je poučniji nego mladi Rembrant.

Nema ničega jednostavnijeg nego što je radirung njegovog Emausa* iz 1654 godine. Prividno se osvetljavanja i predmet potpuno poklapaju. Gospod u svetiteljskom vencu koji osvetljava zadnji zid, jedan od učenika osvetljen svetlošću prozora, drugi taman, jer sedi nasuprot svetlosti. Taman je i dečak napred kraj stepenica. Ima li tu nečega što se i u 16 veku ne bi moglo lako dati? Ali u uglu, dole desno, nalazi se jedno tamno mesto, najjača tama celine, koja slici daje barokni pečat. Ne može se reći da je nemotivisana, jer se jasno vidi zašto tu mora da bude tamno. No tako kako senka tu leži, bez ponavljanja, nešto jednokrato i jedinstveno, usto ekscentrično, dobija ona veliko značenje: odjednom se na slici vidi kretanje svetlosti, kretanje koje se sa svečanom simetrijom društva za stolom očevidno ne slaže. Mora se uporediti sa kompozicijom Direrove slike Emausa

[17]) Uostalom, mi ćemo kod Altdorfera moći da utvrdimo razvitak od manje jasnog ka jasnijem.

[18]) Leonardo, Traktat o slikarstvu (izd. Ludvig) 913 (924) i 917 (892).



Rembrant: Emaus

u malom drvorezu stradanja, da bi postalo jasno koliko je osvetljavanje ovde, prevazilazeći predmetno, izraslo u sopstveni život. Nema nikakve podvojenosti između forme i sadržine — to bi bio prigovor — ali stari odnos potčinjenosti je poništen i tek u novoj slobodi dobija scena životni dah za barokno doba.

Sve što se u običnom smislu naziva »slikarskim osvetljavanjem«, je igra svetlosti koja je postala nezavisna od stvarne forme, pa bila to svetlost olujnog neba koja u pojedinačnim mrljama juri preko zemlje, ili svetlost koja se u crkvi, upadajući sa visine, lomi na zidovima i stubovima i gde suton u nišama i uglovima od ograničenog prostora stvara neograničeno i neiscrpno. Klasični predeo poznaje svetlost kao ono što stvarno raščlanjava. Tu se svakako ovde onde traži oštra protivurečnost, ali novi stil je tek tu savršen gde se svetlosti principijelno priznaje iracionalni karakter. Tu svetlost ne deli sliku u pojedine zone, nego nezavisno od svakog plastičnog motiva,

neko svetlo legne tu poprečno preko puta ili kao lutajući sjaj ide preko talasa morske površine. I niko više ne pomišlja na to da bi u tome mogla da leži protivurečnost prema formi. Motivi kao što su senke lišća koje poigravaju na zidu kuće sada su mogući. Ne stoga što su tek sada primećeni, oni su se uvek videli, nego što ih umetnost u duhu Leonardovom, kao motive nejasnih formi, još nije mogla da iskoristi.

A tako je najzad i kod pojedinačne figure. Terborh može da naslika devojku koja nešto čita kraj stola: svetlost joj dolazi iz pozadine, klizi povrh slepoočnice a nestašna kovrdžica baca senku preko glatke površine. Sve to izgleda vrlo prirodno, ali klasični stil nije dao mesta toj prirodnosti. Pomislimo samo na materijalno srodna prikazivanja kod Majstora ženskih polufigura gde svetlost i modelovanje potpuno prelaze jedno u drugo. Verovatno se poneko osmeljavao na pojedine slobode: to su onda samo izuzeci koji su se kao takvi i osećali. Sada je iracionalno osvetljavanje norma, a tamo gde se pokaže čisto stvarno osvetljavanje, ono ne treba da izgleda hotimično, nego kao slučajno. Ali u Impresionizmu kretanje svetlosti stiče po sebi toliku energiju da umetnost može mirno da se u rasporedu svetlosti i senke odrekne motiva koji »slikarski« smanjuju jasnost.

Dejstva vrlo jake svetlosti koja razara formu, i dejstva vrlo slabe svetlosti koja razlaže formu, su problemi koji su za klasičnu epohu bili van umetnosti. I Renesans je pretstavljao noć. Figure su onda tamne, ali zadržavaju određenost forme. Sada se naprotiv figure slivaju sa opštom tamom a preostaje samo približno neki nagoveštaj. Ukus je bio razvijen u tom smislu da je i tu uslovljenu lepotu smatrao lepom.

I istorija bojenja može se potčiniti pojmovima uslovljene i bezuslovne jasnosti.

Leonardo, koji je reflekse boja i komplementarnih boja senki teoretski već tačno poznavao, ipak nije hteo da dozvoli da slikar ove pojave prenese na svoju sliku. To je vrlo karakteristično. Očevidno se plašio da bi jasnost i neprikosnovenost predmeta mogli da trpe. Tako on govori i o »pravoj« senci stvari koja bi smela da bude mešana samo iz osnovne i crne boje.[19]) Istorija slikarstva nije istorija sve dubljeg ulaženja u činjeničko stanje pojava boje. Zapažanja boje iskorišćuju se u izboru koji se vrši sa sasvim drugih a ne samo naturalističkih stanovišta. Da Leonardova formulisanja smeju da polažu pravo samo na ograničenu važnost, dokazuje Ticijanov primer. Ali Ticijan je ne samo mnogo mlađi, nego svojim dugim razvitkom, ovde kao i inače, označava prelaz ka drugom stilu kod koga boja načelno više nije samo nešto što prijanja za telo, nego je ona veliki elemenat u kome stvari dobijaju vidljivost, nešto povezano, nešto jedinstvenorazigrano što se svakog trenutka menja. Moramo da se pozovemo na naša ranija izlaganja data u prvoj glavi uz pojam slikarskog kretanja. Na ovom mestu reći ćemo samo da i gašenje boje mora da ima za Barok draži. Mesto ravnomerne jasnosti boje stavlja on delimičnu

nejasnost boje. Boja nije tu a priori od samog početka, svuda gotova, nego tek nastaje. Kao što poantiranja crteža o kojima smo govorili u prošloj glavi, traže i pretpostavljaju delimičnu nejasnost forme, tako i šema poantirane boje počiva na priznanju pojave boje koja je izgubila jasnost kao faktor slike.

Prema načelima klasične umetnosti boja stoji u službi forme, ne samo u pojedinačnom kao što misli Leonardo, nego i uopšte. Slika, gledana kao celina, račva se pomoću boje u svoje predmetne delove, a akcenti boje su u isti mah i smisaoni akcenti kompozicije. Uskoro se počelo nalaziti dopadanje u tome da se akcenti malo pomeraju, pa je moguće već ranije dokazati pojedine anomalije u orkestraciji boja, ali pravi Barok počinje tek onda kada se boji načelno oduzela dužnost da bude tumač i razjasnitelj predmetnog. Boja ne dejstvuje protiv jasnosti, ali ukoliko više ulazi u sopstveni život, utoliko manje može da ostane u službi predmeta.

Već u ponavljanju iste boje na raznim mestima slike ispoljava se namera da se oslabi predmetni karakter kolorita. Posmatrač udružuje sve ono što čini doživljaj boje i na taj način dolazi do utisaka koji sa predmetom interpretacije nemaju nikakve veze. Jedan prost primer: Ticijan na slici Karla V, (Minhen) daje jedan crven ćilim, a Antonis Mor na slici Marije od Engleske (Madrid) jednu crvenu stolicu. Ta oba crvena snažno govore kao osnovna boja i urezuju se u fantaziju sa predmetne strane — kao ćilim i kao stolica. Pozniji umetnici izbegli bi ovo dejstvo. Velaskez, u svojim poznatim portretima, ponavljao je datu crvenu boju na drugim predmetima, na odelu, jastucima, zavesama, svaki put pomalo izmenjeno, usled čega je boja lako dolazila u nadstvarni odnos i tako se manje više odvajala od svoje materijalne podloge.

Ukoliko tu ima više vezivanja tonova, utoliko će se i proces lakše izvršiti. Ali se samostalnom dejstvu kolorita može da pomogne i na taj način što se jedna ista boja razdeli na predmete sasvim različitog značenja. Događa se i obrnuto. U tom slučaju odvaja se, ono što stvarno obrazuje jedinstvo, u tretmanu boje. Jedno stado ovaca od Kojpa neće biti izolovana belo-žuta masa, nego će svojim svetlim tonom da zahvati nekud u svetlinu neba, dok istovremeno neke od životinja mogu da budu dovedene u takve okolnosti da se odvajaju od srodnog i vezuju više sa smeđom bojom zemlje. (Uporedi sliku u Frankfurtu na Majni).

Takvih kombinacija ima beskrajno mnogo. Ali najjači efekat boje uopšte ne mora da bude povezan sa predmetnim glavnim motivom. Na slici Pitera de Hoha* (Berlin) tamo gde mati sedi kraj kolevke, račun boje je podešen na sklad jednog svetlećeg crvenog i jednog toplog žutosmeđeg. Žutosmeđe u svom najjačem pojačanju se nalazi na dovratku u pozadini. Najjača crvena boja nije na haljini žene, nego na jednoj suknji koja je slučajno okačena o krevet. Poenta igre boja ostavlja figuru sasvim po strani.

[1*]) Leonardo u navedenom delu 729 (703). Upor. 925 (925) o »pravoj« boji lišća: treba uzeti list sa drveta koje se želi da podražava i prema tome uzoru da načini svoja mešavina.



Piter Hoh: Mati

Niko to neće osetiti kao neprikladan zahvat u jasnoću kompozicije, ali je to ipak emancipacija boje za koju u klasično doba ne bi postojalo razumevanje.

Slično, ali ipak ne isto, stoji problem na slikama kao što su Rubensova Andromeda* ili Rembrantova Suzana (obe u Berlinu). Ako kod Suzane, skinuta haljina kupačice, sa svojom blistavom crvenom bojom koja je pojačana telom boje slonove kosti, nadaleko svetli iz slike, onda se doduše nećemo varati o stvarnom značenju te mrlje boje i jedva ćemo za jedan trenutak zaboraviti da je ta crvena boja jedna suknja, Suzanina suknja. Pritom se osećamo daleko od svih slika 16 veka. To nije samo zbog crtane forme. Crvena masa kao figura nesumnjivo teško može da se shvati. Međutim, potpuno odgovara slikarskom osećanju kako crvena žar iz obešenih vrpca takoreći kaplje i skuplja se dole u papučama kao u vatrenoj lokvi. Za dejstvo je ipak odlučujuća jedinstvenost ove sasvim ustranu postavljene

boje. Time slika dobija akcenat koji se ne poklapa sa zahtevima situacije.

I Rubens je u svojoj tako stvarnoj slici kakva je Andromeda imao potrebu da sa bojom ubaci u kompoziciju jednu barokno-iracionalnu mrlju. Dole u uglu desno, do nogu frontalne figure koja stoji u bleštećoj nagosti, buntovno se propinje purpurnocrvena boja. Mada se stvarno može lako objasniti, — to je zbačeni somotski ogrtač kraljeve kćeri — ima ta boja na tom mestu i sa tom silinom pojave ipak nešto što iznenađuje svakog koji dolazi iz 16 veka. Stilsko-istoriski značaj leži u snazi akcenta boje koji ne stoji baš ni u kakvoj srazmeri prema stvarnoj vrednosti njegovog nosioca, ali upravo time boji otvara na slici mogućnost da igra sopstvenu igru.

Kako se slične stvari obično daju u klasičnom stilu, možemo da naučimo kod Ticijana u pomenutoj berlinskoj galeriji, i to na slici male kćeri Roberta Strocija. Na ivici ove slike postavljen je crven pliš, ali ovoga puta sa pratećim bojama sa svih strana poduprt i utišan, tako da ne nastaje ni prevaga ni iznenađenje. Predmet i forma slike potpuno se pretvaraju jedno u drugo.

Najzad, i za prostorno-figuralnu kompoziciju nužno sledi da lepota više nije vezana za poretke najviše i savršene jasnosti. Barok načelno unosi manje jasno, štaviše trajno nejasno, u svoj račun, a da posmatrača ne muči nejasnošću koja bi ga prisiljavala da *traži* motive. Dešavaju se pomeranja koja značajno potiskuju a beznačajno prikazuju kao veliko. To je ne samo dozvoljeno nego i željeno, samo i tada ipak glavni motiv mora da je na neki skriven način istaknut kao takav.

I ovde se posmatranje može da pozove na Leonarda i pusti njega da nastupi kao govornik za umetnost 16 veka. Kao što je poznato, za slikarstvo Baroka je jedan od omiljenih motiva da »prevelikim« prednjim planom pojača dubinsko kretanje. Taj slučaj nastupa čim se za slikanje izabere vrlo bliska tačka gledanja: razmernik veličine prema daljini tada će relativno brzo da opada, t. j. najbliži motivi izgledaće nesrazmerno veliki. Leonardo je i taj fenomen takođe primetio,[20]) ali je on za njega imao samo teoretsko interesovanje; za umetničku praksu izgledao mu je neupotrebljiv. Zašto? Jer ometa jasnost. On je smatrao neuputnim da se predmeti koji su u stvarnosti blisko srodni u perspektivnom pretstavljanju otuđuju. Po sebi se razume da svaka dubinska distanca uslovljava smanjenje predmeta, ali u smislu klasične umetnosti Leonardo preporučuje lagan tok u perspektivnom kraćenju i odbija da sa sasvim velikog skače na sasvim malo. Ako se poznijim dopala baš ova forma, onda dobit za dubinsko dejstvo ne sme da se potceni, ali je u tome svakako učestvovalo i uživanje u dražesnom smanjenju jasnosti slike. Kao upadljiv primer navodimo Jana Vermera.*

Na isti način mogu se kao barokna smanjenja jasnosti navesti i sve one kombinacije u kojima, usled perspektivnog približavanja i usled presecanja, stvari koje realno međusobno nemaju nikakve veze dolaze u tesnu optičku vezu. Presecanja je uvek bilo. Odlučujući



Terborh: Takozvana očinska opomena

je stepen prisiljavanja da se blisko i udaljenije, ono što preseca ono što je presečeno skupi. I ovaj motiv služi dubinskoj napregnutosti te je stoga već ranije pomenut. Ali se i sa stanovišta predmetnog posmatranja možemo vratiti na njega, jer je rezultat uvek slika koja iznenađuje osobenom neobičnošću nove figure ma koliko bile poznate forme pojedinih stvari za sebe.

Novi stil potpuno jasno otkriva svoju fizionomiju kada na nekom prikazivanju sa mnogo figura pojedina glava i pojedina figura uopšte više ne računaju na potpunu opažljivost. Slušaoci koji okružuju Hrista koji poučava, na Rembrantovom radirungu (str. 167), samo su delimično shvatljivi. Preostaje jedan delić nejasnoga. Jasnija forma se uzdiže iz dubine nejasnije i u tome leži nova draž.

Ali se time sada menja i duhovna režija jedne priče. Ako je klasična umetnost postavila sebi cilj da motiv otkrije u savršenoj jasnosti, Barok doduše ne želi da bude nejasan ali želi da jasnoća izgleda kao nešto slučajno, kao sporedni rezultat. Ponekad se direktno

*) Leonardo na navedenom mestu 76 (117) i 481 (459). Uporedi 471 (461) i 34 (31).

igra sa draži skrivenog. Svakome je poznata slika »Očinske opomene« od Terborha.* Naslov ne pogađa ono pravo, ali svakako poenta pretstavljanja nije u tome šta čovek koji sedi govori devojci koja stoji, nego u tome kako devojka taj govor prima. Slikar nas baš ovde ostavlja na cedilu. Devojka koja sa svojom belom atlasnom haljinom već kao svetlosni ton obrazuje glavnu privlačnu tačku ostaje licem okrenuta od posmatrača.

To je jedna mogućnost pretstavljanja koju tek Barok poznaje, za 16 vek to bi pretstavljalo samo vic.

3. Posmatranje po materiji

Što se pojam jasnosti i nejasnosti prigodno upotrebljava ne tek sada nego oduvek, to je stoga što je on na neki način povezan sa svim faktorima velikog procesa, dok se sa suprotnošću linearnog i slikarskog uopšte delimično poklapa. Svi objektivno slikarski motivi žive od toga što je opipljiva forma na neki način izgubila od jasnosti, a slikarski Impresionizam kao načelno poništavanje opipljivog karaktera vidljivosti je kao stil tek time postao moguć što je »jasnoća nejasnog« u umetnosti stekla zakonsku važnost. Dovoljno je da uputimo natrag na primer kao što je Direrov Jeronim* i Ostade-ov Slikarski atelje* da bismo pokazali u kojoj meri slikarsko u svakom smislu pretpostavlja pojam uslovljene jasnosti. U prvom slučaju soba u kojoj se poslednji predmet u krajnjem uglu još savršeno jasno pojavljuje, u drugom suton usled čega se zidovi i predmeti vrlo brzo ne mogu raspoznati.

Pa ipak se pojam ne iscrpljuje u onome što je dosada rečeno. Pošto smo izložili vodeće motive, hoćemo sada, na pojedinim materijama slika, da pratimo pretvaranje potpuno jasnog u uslovljeno-jasno, pod promenljivim stanovištima i bez iscrpne analize pojedinačnog slučaja, u nadi da na taj način najbolje svestrano udovoljimo fenomenu.

Kao uvek možemo da počnemo sa Leonardovom Tajnom večerom. Ne postoji viši stepen klasične jasnosti. Postavljanje forme je savršeno, a kompozicija je takva da se akcenti slike apsolutno poklapaju sa stvarnim akcentima. Tjepolo* naprotiv daje tipično-barokno pomeranje: Hristos doduše ima sav potreban naglasak, ali očigledno ne određuje on kretanje na slici, dok je kod učenika izdašno upotrebljen princip sakrivanja i zamračenja forme. Jasnost klasične umetnosti morala se ovoj generaciji činiti neživom. Život ne uređuje svoje scene tako da se sve vidi i da sadržaj zbivanja uslovljava grupisanje. Samo slučajno može u uzburkanosti stvarnog života da ono što je bitno dejstvuje i za oko kao bitno. Na te momente usmerena je nova umetnost. Ali bi bilo netačno kad bismo samo u potrazi za prirodnim tražili uzrok ovoga stila. Tek kada se relativna nejasnost sasvim opšte osetila kao motiv draži, mogao je ovaj naturalizam slikanja da dođe do reči.

Na isti način kao za Leonarda, bilo je i za Direra, u drvorezu Marijine smrti*, prirodno ono što je apsolutno jasno. Nemac ne postavlja zahtev tako visoko kao Italijan, a pogotovu mu je u drvorezu lako moglo pasti na um da linijama ostavi slobodu u svojevoljnoj igri, pa ipak je i ova kompozicija tipičan primer poklapanja stvari sa prikazom na slici. Svaka svetlost — a do toga je na crnobeloj slici naročito stalo — jasno izražava jednu određenu formu, pa iako iz ukupnosti svetlosti proizlazi još jedna značajna figura, ipak i u ovom dejstvu stalno probija stvarno kao ono što određuje. Naslikana Marijina smrt od Joosa van Kleve* zaostaje u kopiji za Direrom, ali za ovo je kriva samo činjenica što nedostaje sređujuća boja. Iz sistema raznih boja i njihovih ponavljanja nastaje i ovde jedan celokupan utisak. Ali se svaka boja oslanja na svoju predmetnu bazu, pa i kad se ponavlja, nije to jedinstven, živi elemenat koji se ovde onde pojavljuje, nego pored crvenog pokrivača naprosto samo stoji jedno crveno nebo nad krevetom itd.

U tome leži razlika prema sledećoj generaciji. Boja počinje da se osamostaljuje a svetlost se oslobađa stvari. U vezi s tim povlači se, naravno, sve više i više interesovanje za savršenom izradom plastičnog motiva, pa iako se ne odustaje od razgovetnosti priče, ta se razgovetnost ipak više ne dobija direktno od predmeta, nego ona nastaje naizgled slučajno, kao srećan sporedni rezultat.

U jednom velikom, poznatom radirungu Rembrant je na taj način preveo Marijinu smrt* na jezik Baroka. Tu nam je dao masu svetlosti koja obuhvata i krevet, sa svetlim oblacima što se poput pare dižu uvis, zatim ovde-onde moćne, tamne suprotne akcente, pa celinu jedne žive svetlo-tamne pojave u kojoj pojedinačnost figuralnog iščezava. Zbivanje nije nejasno, ali čovek ni za trenutak ne sumnja da ova ustalasana svetlost prelazi preko predmeta ne zadržavajući se na njima. Radirung Marijine smrti nastao je kratko vreme pre Noćne straže i spada među one radove koje je Rembrant docnije osećao kao teatralne. U zrelim godinama on priča mnogo jednostavnije. To ne znači da se vratio stilu 16 veka — on to nije mogao čak i da je hteo — ali se oslobodio fantastičnog. Tako je i hod svetlosti sasvim jednostavan, ali od one jednostavnosti koja je puna tajne.

Te vrste je i Skidanje s krsta.* Iako smo tu značajnu sliku obrađivali već u poglavlju o jedinstvu, možemo ovde dodati da je to jedinstvo, naravno, stečeno samo na račun ravnomerne jasnosti. Od Hrista dolaze do punog dejstva samo savijena kolena, gornji deo tela tone delom u mrak. Iz toga mraka dolazi mu ususret jedna ruka, pojedinačna svetla ruka neke ličnosti koja inače ostaje gotovo neprimetna. Stepeni vidljivog kreću se gore dole, iz krila noći izbijaju pojedina svetla, ali tako da između sebe deluju kao nešto živo povezano. Glavni akcenti leže upravo tamo gde to traži smisao priče, ali je podudarnost tajna, prikrivena. Naprotiv, svi rasporedi 16 veka deluju u svojoj neposrednoj jasnosti kao »namešteni« i što se tiče celine i odnosa na pojedinačnu figuru.

U Nošenju krsta bilo je za Rafaela po sebi razumljivo da junaka koji je pao objasni do maksimuma jasnog izgleda i da ga istovremeno



Tintoreto: Uvođenje Marijino u hram

i unutar slike postavi na ono mesto koje na jasnost usmerena fantazija za njega traži. On je kao centralna figura u prvom planu. Rubens je naprotiv radio sa drugim osnovnim pretstavama. Kao što on u interesu utiska kretanja izbegava površinu i tektoniku, tako je za njega prividno-nejasno tek ono što je živo. Atleta, na Rubensovoj slici,* koji svoje rame podmeće pod krst je kao pojavna vrednost značajnija od Hrista. Izduženo i duboko senčenje, više nego što je potrebno, čini da se duhovna glavna figura potisne, a pad kao plastičan motiv se po sebi teško može da shvati. Pa ipak se neće smeti da kaže da su opravdane želje za jasnoćom ostale nezadovoljene. Na skriven način posmatrač je ipak sa svih strana vođen ka neupadljivom liku junaka, a u motivu sloma je ipak za oko sve izneto što je u trenutku najvažnije.

Ali, istina je da je ovo smanjenje jasnosti glavnog lica samo *jedan* način primene principa i u stvari više prelazan. Pozniji su u bitnim motivima savršeno jasni a ipak u celokupnoj pojavi tajanstveno nejasni, neobjašnjivi. Naprimer, priča o Milostivom Sama-



Tintoreto: Plač nad telom Hristovim

rićaninu — i jedan Put stradanja — ne mogu nikako biti pretstavljeni jasnije nego što ih je pretstavio zreli Rembrant na slici od 1648.* No kao rušilac klasičnih zahteva nije niko značajniji od Tintoreta. Gotovo za sve materije.

Jedna priča koja, ako hoće da deluje jasno, pod svim okolnostima izgleda da traži uzdužno razvijanje figura, jeste Uvođenje u hram male Marije. Tintoreto se nije odrekao profilnog susreta glavnih figura — iako naravno izbegava čistu površinu i mada je brdo od stepenica koje ne sme da dovede do dejstva silueta, slikano više iskosa — ali on daje preimućstvo silama koje navaljuju u sliku i iz nje. Lik žene okrenute leđima koja pokazuje rukom i red ljudi koji se u senci drže zida i u neprekidnom strujanju unose kretanje u dubinu, već bi smerom nadjačali glavni motiv, čak i kad ne bi imali ogromnu nadmoćnost pojavom veličine.

I svetla figura na stepenicama vuče u dubinu. Kompozicija koja kipti od prostorne energije dobar je primer dubinskog stila koji radi sa bitno plastičnim sredstvima, no pored toga ona je isto tako tipična i za razumevanje i odvajanje akcenta slike od akcenta stvari. Čudnovato je da uopšte još dolazi do pripovedačke jasnosti! Mala devojčica se ipak ne gubi u prostoru. Poduprta neupadljivim pratećim formama i dovedena u okolnosti koje se ni kod jedne druge figure na



Majstor Marijine smrti (Joos van Kleve): Plač nad telom Hristovim

slici ne ponavljaju odražava ona sebe i svoj odnos prema prvosvešteniku kao srž celine, mada i osvetljavanje te dve glavne ličnosti odvaja jednu od druge. To je Tintoretova nova režija.

Plač nad telom Hristovim* je jedna od njegovih najmoćnijih slika gde je u zaista značajnom smislu dejstvo svedeno na nekoliko akcenata. Tu se dobro vidi koliko ono duguje principu nejasno-jasnog pretstavljanja! Tamo gde su se dotle drugi trudili da svaku formu izrade ravnomernom jasnoćom, on je formu izostavio, zamračio, učinio beznačajnom. Preko Hristovog lica pada bačena senka koja potpuno ignoriše princip plastike, ali zato ističe deo čela i deo donjeg dela lica, što je za utisak patnje od neprocenjive vrednosti. A kakvim jezikom govore oči Marije koja onesvešćena pada nauznak: cela očna duplja je kao jedna velika okrugla rupa ispunjena jednom jedinom tamom. Na takva dejstva mislio je prvi Korеđo. Ali strogi klasičari, i onda kad izrazito senku obrađuju, nisu se nikad usudili da prekorače granicu jasnoće forme.

Čak i Sever, gde se taj pojam rado uzimao nešto labavije, izrazio je u čuvenim primerima Plača nad telom Hristovim, gde ima mnogo figura, savršenu jasnost forme. Ko ne pomišlja na Kventina Masajsa* i Joos van Kleve-a*! Nema figure koja ne bi do u sve ekstremitete bila objašnjena, a uz to osvetljavanje koje ne služi nikakvoj drugoj svrsi sem stvarnom modelovanju.

Manje u službi klasičnog razjašnjenja no baroknog smanjenja jasnosti igrala je svetlost ulogu u predelu. Upotreba svetlosti i senke



Jan Bruhel Stariji: Selo na obali reke

u velikom obimu dobit je tek prelaznog doba. One pruge svetlog i tamnog koje upotrebljava starija umetnost pre Rubensa i pored njega (uporedi: Predeo na obali od Jana Bruhela Starijeg iz 1604 godine*) sažimaju time što dele, i dok celinu u osnovi besmisleno rasparčavaju, ipak su utoliko jasne ukoliko se poklapaju sa pojedinim motivima terena. Tek odlučni Barok pušta svetlost da u slobodnim mrljama prelazi preko predela. Time je rečeno da je sad i senka lišća na zidu načelno moguća kao i šuma kroz koju probija sunce.

No među osobenosti baroknog predela — da pređemo na nešto drugo — spadaće takođe da isečak ne sme da izgleda istinski stvarno legitimisan. Motiv gubi neposrednu očevidnost i dolazi ono predmetno nezainteresovano slikanje za koje je slikarstvo predela naravno podesnije tlo nego što je portret ili istorija. Primer: Ulica u Delftu od Vermera* — ništa celo, ni pojedinačna kuća ni uličica. Arhitektonske vedute mogu da budu stvarno sadržajne, ali se moraju tako ponašati kao da im uistinu uopšte nije stalo do toga da saopšte određeno stanje stvari. Slike većnice u Amsterdamu omogućene su jako skraćenim umetničkim izgledom ili, kad se zgrada pojavljuje frontalno, onda joj se time delimično umanjuje stvarna vrednost. Za sliku unutrašnjosti crkve dajemo u konzervativnom starom Nefsu* primer starijeg stila: stvarno jasna, osvetljavanje upadljivo, ali ipak još bitno u službi forme; svetlost obogaćuje pojavu a da je ne odvaja od forme. U suprotnosti sa tim pretstavlja E. de Vite* moderan tip: svetlost je načelno iracionalna. Na podu, na zidovima, na stupcima, u prostoru, stvara ona jasnost i nejasnost jednovremeno. Svejedno koliko je arhitektura po sebi zamršena: to što je ovde načinjeno od prostora obuzima oko kao beskrajan nikada sasvim

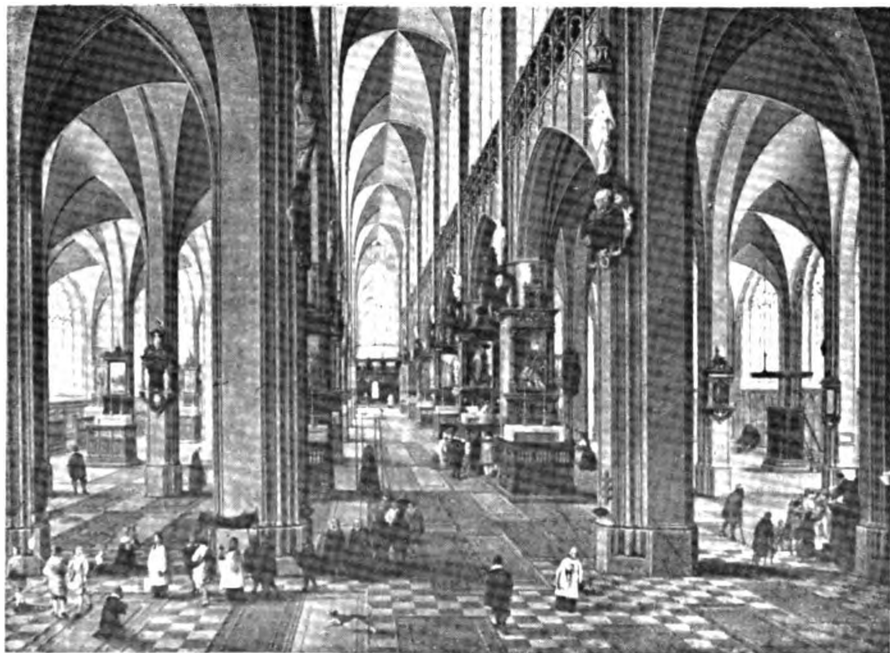


Vermer: Ulica u Delftu

rešljiv zadatak. Sve izgleda tako jednostavno a ipak nije tako već zato, jer se svetlost kao nemerljiva veličina odelila od forme.

Jedan deo utiska je i ovde uslovljen nepotpunošću pojave forme koja posmatrača ipak zasićuje. Pored sveg baroknog crteža moramo ovaj nepotpuno-potpuni način da razlikujemo od onoga što je kod primitivnih nedostatak obrazovanog posmatranja. Kod jednih je svesna nejasnost, kod drugih nesvesna. No u sredini se nalazi volja za savršenstvom prečišćenog prikazivanja. To se ne da nigde bolje pokazati nego kod ljudske figure.

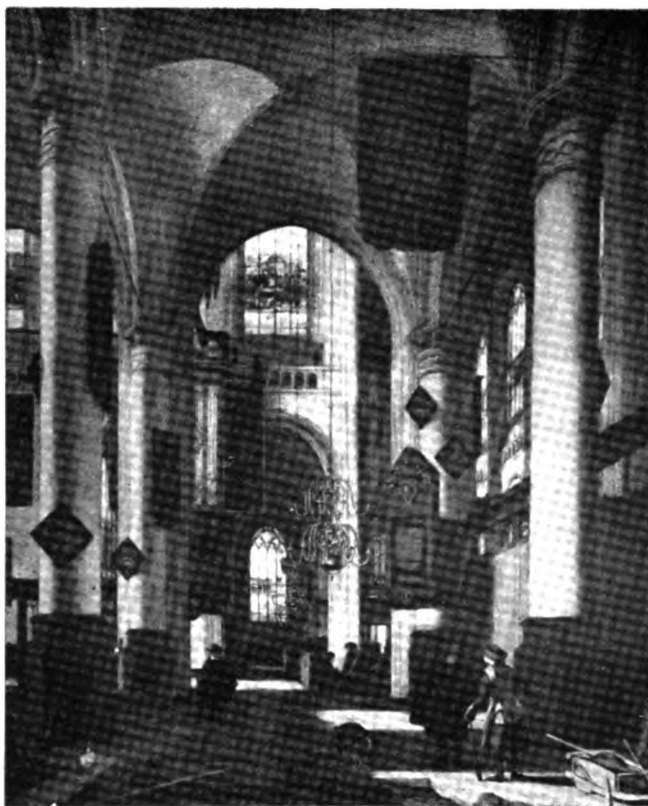
Prizivamo još jednom divan primer slike ležeće nage žene u kojoj je Ticijan prihvatio jednu Đorđonovu misao (vidi sliku strana 172). Bolje je da se držimo ove podražavane slike nego uzora, jer samo ovde deo kod nogu ima originalnu koncepciju, mislim na neophodan motiv vidljivosti stopala s druge strane noge koja ga pokriva. Crtež



Nefs Stariji: Unutrašnjost crkve

izgleda kao čudesno samootkrovenje forme u kome sve ide, kao samo od sebe, ususret završnom izrazu. Sve bitne markantne tačke su slobodne i svaki deo odmah se pokazuje po meri i karakterističnom obliku. Umetnost ovde pliva u milju jasnosti pored koje lepota u osobenom smislu izgleda gotovo kao nešto sekundarno. Naravno, utisak može pravilno da proceni tek onaj koji poznaje prethodne stupnjeve i koji zna u kako je neznatnoj meri jedan Botičeli ili jedan Pjero di Kozimo posedovao ovaj način posmatranja. Ne zbog nedovoljne lične obdarenosti, nego zato što snaga saznanja kod te generacije još nije bila sasvim budna.

Ali i za Ticijanovo sunce je došlo veče. Zašto 17 vek više ne stvara takve slike? Da li se ideal lepote izmenio? Da, ali ovaj način izlaganja bi se po sebi osećao suviše nameran, suviše udžbenički. Velaskezova Venera* (strana 173) odriče se potpune pojave, odriče se normalnog u kontrastima forme: preterivanja onde, oduzimanja ovde. Način na koji je kuk izbačen nije više klasična jasnost. Iščezavanje mišice i noge isto tako. Kada se kod Đorđonove Venere završetak one presečene noge izgubio, odmah je nodstajalo nešto bitno; ovde mnogo dalekosežnija zaklanjanja nemaju ništa upadljivo. Naprotiv, to sad spada u draž pojave, i kada se jedno telo ma kad pojavi potpuno, onda se čuva privid da se to desilo samo slučajno a ne za ljubav posmatrača.



De Vite: Unutrašnjost crkve

Tek u vezi sa celokupnom klasičnom tendencijom shvatamo Direrova nastojanja oko ljudske forme, ona teoretska nastojanja koja on sam praktično nije mogao više da prati. Rez o Adamu i Evi (1504) nije identičan sa onim što je on na kraju shvatio pod lepotom, ali kao apsolutno jasan crtež nalazi se ta slika već potpuno na klasičnom tlu. Kada mladi Rembrant istu temu prenosi na ploču, onda je za njega od samog početka interesantniji događaj zgrešenja nego pretstavljanje nagog tela; stilski plodne paralele sa Direrom naći ćemo stoga pre kod njegovih poznijih pojedinačnih akata. Žena sa strelom* je značajan primer njegovog sasvim jednostavnog krajnjeg stila. Ta se slika, u postavljanju pitanja, potpuno slaže sa Velaskezovom Venerom. Nije živo biće po sebi glavna stvar, nego kretanje. A kretanje tela je samo jedan talas u kretanju slike. Na ono što se usled pomeranja udova izgubilo u objektivnoj jasnosti, jedva se i misli, tako snažno govori motiv. Ali fascinirajući ritam svetlog i tamnog u koji je telo stavljeno vodi nas daleko iznad dejstva proste plastične forme. To je tajna pozne formulacije Rembrantove: stvari izgledaju sasvim proste a ipak su tu kao nešto čudesno. Nisu potrebna nikakva pre-



Rembrant: Takozvana žena sa strelom

krivanja niti namerna umetnička smanjivanja jasnosti. On je najzad uspeo da i čistom frontalitetu i jednostavno stvarnoj svetlosti izmami utisak kao da se ne radi o pojedinim stvarima, nego o nečemu opštem u čemu se stvari preobražavaju. Mislim na takozvanu »Jevrejsku nevestu« (Amsterdam): na slici vidimo čoveka koji mladoj devojci stavlja ruku na grudi. Klasično jasna konfiguracija obavijena je ovde svom čarolijom neobjašnjivog.

Kod Rembranta ćemo uvek biti skloni da magiju njegove boje i način na koji njegovo svetlo izronjava iz tamnog označimo kao objašnjenje zagonetke. I to ne bez razloga. Ali Rembrantov stil je samo naročito preinačenje opšteg stila vremena. Ceo Impresionizam je tajanstveno smanjivanje jasnosti date forme, te je moguće da i jedan portret Velaskezov, slikan trezveno u jarkoj dnevnoj svetlosti, ima punu dekorativnu čar lebdenja između jasnog i nejasnog. Forme, naravno, dobijaju lik u svetlosti, »ali svetlost je takođe opet elemenat za sebe koji kao da izvodi svoju igru slobodno iznad formi«.

4. Istorisko i nacionalno

Italija nije Zapadu učinila veću uslugu od te što je, prvi put u novijoj umetnosti opet oživela pojam savršene jasnosti. Nije bel canto konture Italiju učinio visokom školom crteža, nego što je u toj konturi forma dovedena potpuno do pojave. Može se u pohvalu jedne figure kao što je Ticijanova ležeća Venera* reći sve moguće, odlučujuća tačka ostaje ipak to kako je u melodiji ovog sklopa forme plastičan sadržaj savršeno izražen.

Prirodno je da ovaj pojam savršene jasnosti ne postoji od samog početka u Renesansu. Koliko god jednoj primitivnoj umetnosti mora da je stalo da bude jasna u svome sopštavanju, toliko je u njoj od samog početka malo potpunih objašnjenja forme. Za nešto tako moć saznanja još nije budna. Jasno se meša sa polujasnim, ne zato što



Šongauer: Hristos pred Anasom

umetnici nisu u stanju da nešto bolje izvedu, nego prosto što zahtev za apsolutnom jasnoćom još ne postoji. U suprotnosti prema svesnoj nejasnosti Baroka postoji u pretklasično doba nesvesna nejasnost koja je samo prividno u srodstvu sa prvom.

Iako je Italija u želji za jasnoćom uvek bila ispred Severa, ipak se čudimo tome kakve je nemogućnosti za sebe dozvolila čak i Firenca Kvatročenta. Na freskama Benoca Gocolija, u domaćoj kapeli Mediči, nalaze se na najvidljivijem mestu stvari kao što je onaj konj što se vidi straga a čiji ceo prednji deo preseca jahač. Preostaje jedan torzo koji će posmatrač doduše razumom lako da dopuni, ali koji bi visoka umetnost odbacila kao nešto nepodnošljivo. Sličan je slučaj i sa onim ljudima koji se u zadnjim redovima guraju. Vidi se šta se želi da izrazi, ali crtež ne daje oku dovoljno uporišta da sebi sliku zaista potpuno pretstavi.

Lako se može shvatiti prigovor da kod pretstavljanja mase to uopšte nije moguće. Dovoljno je, međutim, da bacimo jedan pogled

na Ticijanovu sliku Uvođenje Marijino u hram, pa da doznamo šta je Činkvečentu bilo pristupačno. I ovde je mnogo ljudi te ne može da bude bez jakih presecanja, ali se fantazija ipak potpuno zadovoljava. To je ista razlika koja odvaja gomile figura jednog Botičelija ili Girlandaja od jasnog bogatstva jednog rimskog činkvečentiste. Predočimo sebi narod na slici Lazareva vaskrsenja od Sebastijana.

Još upadljivija će biti suprotnost kada se na Severu od Holbajna i Direra pogleda natrag na Šongauera i njegovu generaciju. Šongauer je više nego svi ostali radio na razjašnjavanju pojave slike, pa ipak je za posmatrača koji je slikarski obrazovan u šesnaestom veku vrlo mučno da u njegovom zamršenom spletu formi pronađe ono što je bitno te da iz razbacane i raskomadane forme dobije celinu.

Ilustrujem to jednom slikom Stradanja: Hristos pred Anasom.* Glavna ličnost je malo priklještena i o tome nećemo govoriti. Ali iznad njegovih ukrštenih ruku pojavljuje se jedna ruka koja drži konopac: gde ona spada? Tražimo i nalazimo drugu ruku u gvozdenoj rukavici pored Hristovog lakta. Ova druga ruka obuhvata jednu helebardu. Gore kraj ramena pomalja se jedan deo glave sa šlemom. To je sopstvenik ruku. I ako vrlo pažljivo posmatramo, možemo da otkrijemo i jednu nogu u gvozdenom okolopu koja upotpunjava donji deo figure.

Nama se čini da je tc nemoguć zahtev za oko da ščita takva membra disjecta, ali je 15 vek o tome mislio drukčije. Naravno, ima i potpunijih pojava i naš primer se odnosi ipak samo na jednu prateću figuru, ali je to ipak figura koja sa stradajućim junakom priče stoji u neposrednoj vezi.

Kako se jednostavno i po sebi razumljivo razvija pojava u Direrovom pretstavljanju jedne takve scene (Hristos pred Kajafom, bakrorez, slika str. 30). Figure se izdvajaju bez po muke. U celini i u pojedinostima, svaki motiv može lako i jasno da se shvati. Postaje nam razumljivo da je ovde izvršena tako značajna reforma gledanja kakva je izvršena jasnim jezikom Luterovim u mišljenju. Prema Direru deluje Holbajn kao ispunjenje obećanja.

Paralele ove vrste su, naravno, samo lakše shvatljiv izraz za onu promenu koja se izvršila u crtanju pojedinačne forme isto tako kao i u režiji priče. Ali uporedo sa objektivnom jasnošću koju je doneo 16 vek ide i posmatranje pojave u smislu subjektivne jasnosti, da bi se čulno dejstvo slike potpuno poklapalo sa stvarnim sadržajem. Mi smo to označili kao jednu osobinu Baroka da se akcenti slike i akcenti stvari razilaze, ili bar da je utisak stvari praćen dejstvom koje se ne oslanja na stvari. Nešto slično postoji kao nenameran rezultat u pretklasičnoj umetnosti. Crtež prede svoje mreže za sebe. Pozni Direrovi rezovi nisu siromašniji u dekorativnom dejstvu od ranih, ali je to dejstvo izvedeno iz stvarnih motiva. Kompozicija i osvetljavanje su u službi stvarne jasnosti, dok rani rezovi još ne prave razliku između stvarnih i nestvarnih efekata. Neće se moći sporiti da je uzor italijanske umetnosti u ovom smislu dejstvovao »prečišćavajući«, ali Italijani ne bi mogli nikad postati uzori da im nije izašlo ususret srodno biće. No bila je uvek naročita crta nordiske fantazije da se

predaje igri linija i mrlja kao posebnim izrazima života. Italijanska fantazija je više vezana. Ona ne poznaje bajku.

Pa ipak u samom cvetnom Renesansu nailazimo na jednog Koređa kod koga magnetska igla snažno skreće od pola jasnosti. On dosledno traži da stvarnu formu učini nejasnom te da preplitanjem i zastranjujućim motivima poznato potisne u novu, drukčiju pojavu. Vezuje se ono što ne spada zajedno a odvaja ono što treba da ide zajedno. Ne gubeći vezu sa idealom vremena ova umetnost ipak namerno prolazi pored apsolutno jasnoga. Baročo, Tintoreto prihvataju novi način. Nabori presecaju figuru baš u tačci gde se očekuje razjašnjenje. Kod uspravnih motiva učinjena je najvidljivijom *ona* forma na kojoj baš ne leži naglasak. Beznačajno se izrađuje kao veliko a značajno kao malo, štaviše, mestimično se posmatraču postavljaju prave zamke.

Međutim, takva zastranjivanja nisu ništa konačno, nego samo prenemaganja prelaznoga perioda. Ponavljamo poznate stvari kada kažemo: prava namera upravljena je na to da se dobije ukupan utisak koji je nezavisan od predmetnog, bilo to u kretanju oblika, svetlosti ili boje. Za takva dejstva bio je Sever naročito prijemljiv. Kod dunavskih majstora kao i u Holandiji nailazimo već u ranom 16 veku na iznenađujuće slučajeve slobodne pojave slike. Kada onda docnije jedan Piter Bruhel glavnu temu uobličava kao nešto sasvim maleno i neupadljivo (Nošenje krsta 1564, Obraćanje Pavlovo 1567), onda je to opet karakterističan izraz prelaza. Odlučujuća je opšta sposobnost potpunog predavanja pojavi kao takvoj, a da se i ne pita za stvarne vrednosti. Takvo predavanje sebe imamo onda kada se protiv prigovora optičke racionalnosti prvi plan vidi tako »preveliki« kako to uslovljava bliska distanca. Na istoj nastrojenosti počiva i sposobnost da se svet shvati kao naporedost mrlja boje. Gde se to desilo, tu se izvršila velika metamorfoza koja označava pravi sadržaj zapadnog razvitka umetnosti, i izlaganja ovog poslednjeg otseka time ulaze u temu prvog.

Kao što je poznato, 19 stoleće je iz ovih premisa izvelo mnogo šire zaključke, ali tek pošto je slikarstvo još jedanput počelo sasvim ispočetka. Povratak liniji oko 1800 značio je, naravno, i povratak čisto stvarnoj pojavi slike. Sa toga stanovišta prosuđivana je umetnost Baroka, i taj sud je morao biti porazan, jer se svako dejstvo koje ne proizlazi neposredno iz smisla pretstavljanja odbijalo kao Manirizam.

A R H I T E K T U R A

Jasnost i nejasnost, kako ih ovde shvatamo, su pojmovi dekoracije a ne imitacije. Postoji lepota potpuno jasne, bezuslovno shvatljive pojave forme, ali pored nje i lepota koja svoju osnovu ima baš u ne sasvim shvatljivom, u tajanstvenom koje svoje lice ne otkriva nikad potpuno, u nerazrešivom koje u svakom trenutku izgleda kao da je nešto drugo. Prvo je tip klasične, drugo tip barokne arhitekture

i ornamentike. U prvom slučaju imamo potpuno pojavljivanje forme, nešto što se po jasnoći ne može prevazići. U drugom slučaju imamo uobličavanje koje je doduše dovoljno jasno da ne uznemirava oko, ali ipak ne toliko jasno da bi posmatrač ikada mogao doći do kraja. U ovom drugom načinu je pozna Gotika prevazišla cvetnu Gotiku, a Barok je prevazišao klasični Renesans. Nije istina da se čovek raduje samo apsolutno jasnom, ubrzo posle toga teži on dalje od jasnoga, teži za onim što se nikada potpuno ne iscrpljuje u opažljivom saznanju. Ma koliko mnogo oblika imale posle-klasične promene stila, sve one imaju značajnu osobinu da se pojava na neki način izmiče punoj shvatljivosti.

Prirodno je da ovde svako misli na procese povećanja bogatstva formi. Misli na to kako se motivi — bili oni arhitektonske ili ornamentalne prirode — sve bogatije izobražavaju baš zato što samo oko traži otežavanje zadatka. No sa utvrđivanjem razlike u stepenu između jednostavnijih i komplikovanijih zadataka gledanja nije izraženo ono što je bitno. Reč je o dve načelno različite vrste umetnosti. Nije pitanje da li se nešto može lakše ili teže shvatiti, nego da li se može potpuno shvatiti ili samo nepotpuno. Jedno delo Baroka kao što su naprimer Španske stepenice u Rimu ne može nikad, ni ponovljenim posmatranjem, da stekne jasnost koju mi osećamo od samog početka pred nekom građevinom Renesansa: one zadržavaju svoju tajnu čak i kada bismo forme do u pojedinosti znali napamet.

Pošto je izgledalo da je klasična arhitektura našla konačan izraz za zid i raščlanjavanje, za stub i gredni stroj, za ono što nosi i ono što je nošeno, došao je trenutak kada su se sva ova formulisanja osetila kao pritisak, kao nešto kruto i neživo. Ne izmene ovde onde, ne promene pojedinosti; mora da se menja sam princip. Nije moguće, glasilo je novo vjeruju, postaviti nešto gotovo i konačno. Život i lepota arhitekture je u nezavršenosti njene pojave, u tome što ona, nešto što stalno nastaje, u sve novim i novim slikama izlazi ususret posmatraču.

Nije neka detinja želja za igrom, koja izvodi sva moguća premeštanja, razložila jednostavne i racionalne forme Renesansa, nego volja da se poništi ograničenost u sebi zatvorene forme. Kaže se da su stare forme lišene svoga smisla, da se i dalje upotrebljavaju samovoljno samo »zbog efekta«. Ali ova samovolja ima sasvim određenu nameru: obezvređenjem pojedinačnih jasnih stvarnih formi nastaje privid tajanstvenog opšteg kretanja. Pa ako stari smisao forme i iščezava, iz toga ipak ne proizlazi besmislica. Samo se ideja o arhitektonskom životu koji se odigrava u drezdenskom cvingeru jedva više može da označi istim rečima kao ideja neke Bramanteove građevine. Jednim poređenjem objasnićemo odnos: neshvatljivo strujanje snage u Baroku odnosi se prema tačno shvaćenoj snazi Renesansa kao osvetljavanje Rembrantovo prema Leonardovom osvetljavanju. Tamo gde Leonardo modeluje u samim jasnim formama, pušta Rembrant da svetlosne mase tajanstveno preleću preko slike.

Drukčije izraženo: klasična jasnost znači pretstavljanje u konačnim trajnim formama; barokna nejasnost znači pustiti da se forma pojavi kao nešto što se menja, što nastaje. Svako preinačenje klasične forme umnogostručavanjem članova, svako izvrtanje stare forme prividno besmislenim kombinacijama može se potčiniti ovom stanovištu. U apsolutnoj jasnosti leži motiv za ono učvršćivanje lika koje je Barok kao nešto neprirodno načelno izbegavao.

Uvek je bilo presecanja. Ali je razlika da li se ta presecanja osećaju kao nebitan sporedni proizvod zamisli ili na njima leži dekorativni naglasak.

Barok voli presecanje. On vidi ne samo formu pred formom, onu koja preseca pred onom koja je presečena, nego još i uživa u novoj konfiguraciji koja nastaje presecanjem. Zato nije prepušteno samo volji posmatračevoj da izborom tačke gledanja izazove presecanje: ona su kao neophodna već primljena u arhitektonski plan.

Svako presecanje znači smanjivanje jasnosti pojave forme. Jedna empora koju presecaju stubovi ili stupci svakako je manje jasna nego kad bi bila potpuno otvorena pogledu. No ako se posmatrač u nekom takvom prostoru — pomislimo naprimer na bečku dvorsku biblioteku ili na manastirsku crkvu Andeks na Amerse-u — oseća pobuđen da stalno menja stajalište, ne goni ga na to potreba da objasni lik skrivene forme — ona se pojavljuje dovoljno jasno da nigde ne izaziva uznemirenost — nego on ide okolo zato što pri presecanju neprestano nastaju nove slike. Cilj ne može da leži u konačnom otkrivanju presečene forme, za tim se i ne teži, nego u što je moguće svestranijem shvatanju potencijalno postojećih izgleda. No zadatak ostaje beskonačan.

Pod ograničenijim okolnostima vredi to isto za barokni ornamenat.

Barok računa sa presecanjem, tj. sa, usled smanjene jasnosti, neučvršćenim izgledom i tamo gde ga arhitektonsko postrojenje, posmatrano frontalno, nikako nema.

Bilo je ranije govora o tome da Barok izbegava klasični frontalitet. Motiv se ovde još jedanput mora da pretrese sa stanovišta jasnosti. Nefrontalna perspektiva uvek će lako prouzrokovati presecanja. Ona već time pretstavlja optičko smanjivanje jasnosti što čini da od dve iste strane (nekog dvorišta ili unutrašnjeg prostora crkve) jedna nužno izgleda veća od druge. Ovu varku niko neće osetiti kao nešto neprijatno. Naprotiv, zna se kako stvar uistinu stoji te se to za sliku koja otstupa ocenjuje kao dobit. Rasporedi baroknih zamkova, kada se recimo oko centralnog dela postavlja ceo niz korespondirajućih arhitektonskih postrojenja u širokom polukrugu (primer: zamak Nimfenburg), su apsolutno zamišljeni u smislu ovog načina posmatranja. Frontalna perspektiva pruža najmanje tipičnu sliku. Mi imamo pravo da tako sudimo ne samo na osnovu savremenih snimaka, nego i s obzirom na naznačenja koja su nam data u izvođenju prilaznih puteva. Uporedi napred datu sliku na strani 141. Kao prototip svih ovih postrojenja uvek iznova navodimo Berninijev trg s kolonadom sv. Petra.



Holbajn: Krčag

Pošto Klasika pretstavlja umetnost opipljivih vrednosti, mora joj ležati na srcu da se ove vrednosti pojave u najsavršenijoj vidljivosti: dobro proporcioniran prostor ima potpuno jasne granice, dekoracija je do u poslednju liniju savršeno pregledna. Obrnuto, postoji za Barok, koji takođe poznaje lepotu čiste pojave *slike*, mogućnost da se upusti u tajanstveno smanjivanje jasnosti forme, u velom pokrivenu jasnost. Štaviše, on će tek pod ovim uslovima moći sasvim da ostvari svoj ideal.

Po čemu se razlikuje lepota jednog renesansnog prostora čije je odlučujuće dejstvo u geometriskim odnosima od lepote jedne Rokoko sale ogledala, nije samo pitanje opipljivosti i neopipljivosti, nego takođe i pitanje jasnosti i nejasnosti. Takva sala ogledala je izvanredno slikovita, ali i izvanredno nejasna. Uobličavanja takve vrste pretpostavljaju da su se zahtevi koji se postavljaju jasnosti pojave potpuno izmenili, da, što za Klasiku zvuči paradoksalno, postoji lepota nejasnog. Sa ograničenjem naravno koje treba svuda isticati: da se nejasnoća ne poveća do uznemiravajućeg.

Za Klasiku se lepota i vidljivost potpuno poklapaju. Ovde nema ničega od tajanstvenih proziranja, sutonskih dubina, ništa od treperenja jedne u pojedinačnom neshvatljive dekoracije. Sve se pokazuje potpuno i na prvi pogled. Barok naprotiv načelno izbegava da



Beč, Vaza u vrtu Švarcenberg

sa potpunim pretstavljanjem otkrije i ograničenost forme. On u svoje crkve uvodi svetlost ne samo kao faktor novog značaja — što je slikarski motiv — nego i uobličava svoje prostore tako da zadrže nešto nepregledno i nerazrešljivo. Po sebi se razume: ni Bramanteov sv. Petar se ne da u unutrašnjosti sasvim pregledati ni sa koje tačke stajanja, ali se uvek zna šta treba očekivati. Sada se baš teži za napregnutostima za koje i ne treba da postoji potpuno objašnjenje. Nijedna umetnost nije bogatija u pronalascima iznenađujućih prostornih kompozicija ove vrste nego što je nemačka umetnost 18 veka, naročito u velikim manastirskim i pokloničkim crkvama Južne Nemačke. No ovo dejstvo tajanstvenog postizalo se i na sasvim ograničenim osnovama. Tako je Kapela Jovana Nepomuka braće Azam (Minhen) za fantaziju nešto apsolutno neiscrpno.

Bila je novina cvetnog Renesansa, nasuprot primitivnim, da od ornamenta daje samo onoliko koliko u prizoru celine može da dođe do dejstva. Barok počiva na istom načelu, ali dolazi do drugih rezultata, jer više ne postavlja zahtev bezuslovne jasnosti pojave koja se mora zadržati u svim pojedinostima. Dekoracija Rezidenc-teatra u Minhenu ne traži da se vidi u pojedinosti. Oko fiksira glavne tačke, između njih ostaju zone lebdeće jasnosti, a namera arhitekte nikako nije bila da se forma objasni posmatranjem iz blizine. Posmatranjem

iz blizine dobili bismo u ruke samo praznu ljusku, duša ove umetnosti otkriva se samo onome koji je u stanju da se preda zanosnom treperenju celine.

Svim ovim ne donosimo baš ništa novo, radilo se samo o tome da se ranija razlaganja obuhvate sa stanovišta stvarne jasnosti. U svakoj glavi značio je barokni pojam neku vrstu smanjene jasnosti.

Kada se na pitoresknoj slici forme sjedinjuju u utisak opšteg samostalnog kretanja, može to ipak da se desi samo onda kad se forme suviše ne nameću osećanju kao nezavisne vrednosti. Ali šta je to drugo nego smanjivanje stvarne jasnosti? To ide tako daleko da pojedine delove tama potpuno proguta. Princip slikarskog izgleda da to želi, a predmetno interesovanje ne čini tome nikakav prigovor. I tako se ostali pojmovni parovi upotpunjavaju sa ovim. Raščlanjeno je jasnije od neraščlanjenog, ograničeno jasnije od neograničenog itd. Ukoliko takozvana Dekadenca upotrebljava motive nejasnosti, to isto tako potiče iz umetničke potrebe kao i ponašanje klasične umetnosti prema jasnosti.

Ostaje pretpostavka da je aparat forme na jednoj i drugoj strani isti. Forma kao takva mora da bude savršeno poznata pre nego što se može da prevede u novu pojavu. Čak i u najkomplikovanijim prelamanjima timpana Baroka još uvek živi uspomena na početnu formu, samo što se stare forme, isto tako kao i stara oblikovanja fasada i prostora, više nisu osećale kao sasvim žive.

Tek za novi Klasicizam su »čiste« forme opet bile i žive forme.

Da bi ilustrovali ceo taj otsek dajemo samo uporedne slike dva suda: Holbajnov crtež krčaga* (koji je radirao V. Holar) i jednu Rokoko vazu* iz vrta Švarcenberg u Beču. U prvom slučaju imamo lepotu jedne forme koja se potpuno otkriva, u drugom lepotu nikada potpuno-shvatljivog. Modelovanje i ispuna površina su pritom isto tako važni kao i kretanje linija konture. Kod Holbajna se plastična forma zatvara u potpuno jasnu i savršeno završenu siluetu, a ornamentalna šara ne ispunjava samo tačno i čisto površinu koja je data u glavnom izgledu, nego uopšte svoje dejstvo crpe iz potpuno pregledne pojave. Naprotiv, umetnik Rokoko-a je načelno izbegavao ono što se kod prvog tražilo: možemo raditi šta god hoćemo, forma se nikad ne može sasvim shvatiti i utvrditi, »pitoreskna« slika zadržava za oko nešto neiscrpno.

ZAKLJUČAK

1. Spoljašnja i unutrašnja istorija umetnosti

Nije srećno poređenje kada umetnost nazivamo ogledalom života, i rasprava koja istoriju umetnosti uzima isključivo kao istoriju izraza, izložena je opasnostima kobne jednostranosti. Može se u korist materijalnog izneti šta god se hoće, ipak se mora računati s tim da »izražajni organizam« nije uvek ostao isti. Umetnost tokom vremena svakako pretstavlja vrlo različite sadržaje, ali ne uslovljava samo to njenu promenljivu pojavu. I sam jezik se menja po gramatici i sintaksi. Ne samo što se jezik na raznim mestima različito govori — to se tvrđenje može lako dokazati — nego on uopšte ima svoj sopstveni razvitak, pa i najjača individualna obdarenost mogla mu je u izvesnim vremenima da izmami samo određenu formu izražavanja koja suviše ne prevazilazi opšte mogućnosti. I ovde će se, naravno, primetiti da se to samo po sebi razume, da se izražajna sredstva samo postepeno stiču. Međutim, to nije ono na šta mi mislimo. Pri savršeno razvijenim izražajnim sredstvima menja se i način izražavanja. Drukčije rečeno: sadržaj sveta ne kristalizuje se za opažaj u formi koja ostaje ista. Ili da se vratimo na prvu sliku: opažaj nije ogledalo koje uvek ostaje isto, nego je on živa snaga shvatanja koja ima svoju sopstvenu unutrašnju istoriju koja je prošla kroz mnoge stupnje razvitka.

Ova promena forme opažanja opisana je ovde u kontrastu klasičnog i baroknog tipa. Nismo hteli da analiziramo umetnost 16 i 17 veka, jer je to nešto mnogo bogatije i punije života, nego samo šemu, mogućnosti gledanja i uobličavanja u granicama kojih se umetnost ovde onde držala i morala da drži. Da bismo dali primere, nismo, naravno, mogli postupiti drukčije nego da uzmemo u pomoć pojedina umetnička dela. Ali sve što je rečeno o Rafaelu i Ticijanu, o Rembrantu i Velaskezu, trebalo je samo da osvetli opšti put a ne oceni vrednost njihovih slika. Radi toga bi se moralo govoriti više i tačnije. No s druge strane je neizbežno da se pozivamo baš na ono što je značajno. Pravac se ipak najjasnije može pročitati sa najistaknutijih dela koja su ustvari krčioci puteva.

Drugo je pitanje koliko uopšte imamo prava da govorimo o dva tipa. Sve je prelaz, i onome koji posmatra istoriju kao beskrajan tok teško je odgovoriti. Za nas je to zahtev intelektualnog samoodržanja da neograničenost zbivanja sredimo u nekoliko glavnih tačaka.

Po svojoj širini podeljen je ceo proces promene pretstavljanja u pet pojmovnih parova. Mogu se ti parovi nazvati kategorije opa-

žanja bez opasnosti da ih zamenimo sa Kantovim kategorijama. Mada očigledno imaju paralelnu tendenciju, te kategorije ipak nisu izvedene iz jednog principa. (Za kantovski način mišljenja morale bi naprosto da izgledaju »pokupljene«). Moguće je da se mogu postaviti još i druge kategorije — ja ih nisam saznao — a ove koje su ovde date, nisu između sebe tako srodne da bi u delimično drukčijoj kombinaciji bile nezamišljive. Ipak, do izvesnog stepena se one međusobno uslovljavaju i, ako izraz ne uzmemo doslovno, možemo ih označiti kao pet različitih izgleda jedne te iste stvari. Linearno-plastično isto je tako u vezi sa kompaktnim prostornim slojevima površinskog stila, kao što tektonski-zatvoreno ima prirodno srodstvo sa samostalnošću delova i sa sprovedenom jasnošću. S druge strane će se nepotpuna jasnost forme i dejstvo jedinstva sa obezvređenim pojedinačnim delom sami od sebe povezati sa atektonski-tekućim i najbolje smestiti u oblast impresionističko-slikarskog shvatanja. Iako izgleda da dubinski stil ne spada nužno ovamo, tome se mora prigovoriti da su njegove dubinske napregnutosti izgrađene isključivo na optičkim dejstvima koja imaju značaj samo za oko, ali ne i za plastično osećanje.

Može se napraviti proba: među našim primerima jedva će se naći neka kopija slike koja se ne bi mogla upotrebiti i kao primer za svako drugo stanovište.

2. *Forme imitacije i dekoracije*

Svih pet pojmovnih parova mogu da se tumače u dekorativnom i imitativnom smislu. Postoji lepota tektonskog i postoji istina tektonskog, lepota slikarskog i određeni sadržaj sveta koji u slikarskom i samo u slikarskom dolazi do prikazivanja itd. Ali mi nećemo zaboraviti da su naše kategorije samo forme, forme shvatanja i pretstavljanja, te da stoga, u izvesnom smislu, moraju da budu bezizrazne. Ovde je reč samo o šemi u čijim granicama izvesna lepota može da se uobliči i samo se radi o sudu u kome se prirodni utisci skupljaju i drže. Ako je forma shvatanja jednog vremena tektonske prirode, kao u 16 veku, to još ni izdaleka nije dovoljno da objasni tektonsku snagu figura i slika jednog Mikelanđela i jednog fra Bartolomea. Tu tek mora da je u šemu jedno »koščato« osećanje sasulo svoju moždinu. To o čemu mi govorimo je u svojoj (relativnoj) bezizraznosti bilo ono što je po sebi razumljivo. Kada je Rafael skicirao kompoziciju za vilu Farnezina, nije za njega postojala nikakva druga mogućnost mišljenja nego da figure u »zatvorenoj« formi treba da ispune površine. A kada je Rubens crtao povorku dece sa vencem voća, bila mu je »otvorena« forma nešto isto tako jedino moguće. U oba ova slučaja u pitanju je ista tema: ljupkost i životna radost.

U istoriju umetnosti ulaze pogrešni sudovi ako polazimo od utiska koji na nas čine slike raznih epoha gledane uporedo. Ne sme njihov različit način izražavanja prosto da se tumači prema raspoloženju. One govore različitim jezicima. Isto je tako pogrešno hteti

arhitekturu jednog Bramantea i jednog Berninija prema raspoloženju neposredno upoređivati. Bramante ne utelovljuje samo drugi ideal, njegov način pretstavljanja je otpočetka drukčije organizovan od Berninijevog. Sedamnaestom se stoleću klasična arhitektura nije više činila živom. To ne stoji do mira i staloženosti raspoloženja, nego do načina kako je ona izražena. Može neko i kao savremenik Baroka da se nalazi u istim sferama osećanja pa ipak da bude moderan kako se to naprimer jasno vidi po izvesnim francuskim građevinama 17 veka.

Prirodno je da će svaka forma posmatranja i pretstavljanja od samog početka naginjati na jednu stranu, da će biti raspoložena za izvesnu lepotu, za izvestan način tumačenja prirode (odmah će o tome biti reči), utoliko izgleda pogrešno da se kategorije nazivaju bezizraznim. Ipak nije teško da se ovde isključi svaki nesporazum. Imamo u vidu formu pod kojom se vidi ono što je živo iako taj život po svome *specijalnijem* sadržaju još nije određen.

Bilo da se radi o slici ili građevini, o figuri ili ornamentu: utisak živoga ima svoj koren, nezavisno od određenoga tona osećanja, u jednom i drugom slučaju u drugoj šemi. No svakako se nenaviknutost gledanja ne može sasvim da odvoji od različitog stava interesovanja. I kada nisu u pitanju određeni sadržaji osećanja, ipak se vrednost i značaj suštine traži na dve različite strane. Za klasično posmatranje bitno leži u čvrstom i trajnom liku koji se pretstavlja sa najvećom određenošću i svestranom jasnošću. Za slikarsko posmatranje draž i garantija života leže u kretanju. Ni 16 vek se naravno nije odrekao motiva kretanja, i crtež jednog Mikelanđela morao je u tome da izgleda čak kao nešto što se ne može prevazići, ali tek gledanje koje se upuštalo u čist privid, slikarsko gledanje, dalo je prikazivanju sredstva u ruke da proizvede utisak kretanja u smislu promene. To je odlučujuća suprotnost između klasične i barokne umetnosti. Klasični ornamenat ima svoj značaj u formi kakva ona jeste, barokni ornamenat menja se pred posmatračevim očima. Klasični kolorit je jedna čvrsto data harmonija pojedinačnih boja, kolorit Baroka je uvek kretanje boja i povezan sa utiskom nastajanja. Za portret Baroka, u drugom smislu nego za klasični portret, moramo reći da kod njega nije sadržaj oko nego pogled, nisu usta nego govor. Njegovo telo diše. Ceo prostor slike ispunjen je kretanjem.

Pretstava o stvarnom se isto tako izmenila kao i pretstava o lepom.

3. *Uzrok razvitka*

Ne može se sporiti da razvitak procesa ima nešto psihološki-očevidno. Mi apsolutno razumemo da je pojam jasnosti najpre morao da bude obrazovan da bi se tek posle toga moglo naći draži u mestimično pomućenoj jasnosti. Isto tako nam je pojmljivo da je shvatanje jedinstva delova, čija je samostalnost iščezla u celokupnom

dejstvu, došlo tek posle sistema sa samostalno izrađenim delovima, da igra sa skriveno-zakonitim (atektonskim) ima za pretpostavku stepen očigledne zakonitosti itd. Obuhvatajući sve, razvitak od linearnog ka slikarskom označava napredovanje od opipljivog shvatanja predmeta u prostoru ka posmatranju koje je naučilo da se poverava samo utisku oka, drugim rečima, odricanje od opipljivog u korist čisto optičke pojave.

Polazna tačka naravno mora da je data, mi smo govorili samo o menjanju klasične umetnosti u Barok. Ali da jedna klasična umetnost uopšte nastaje, da postoji težnja za plastično-tektonskim, težnja za jasno i svestrano smišljenom slikom sveta, to nikako nije po sebi razumljivo i dešavalo se samo u određenim vremenima i na pojedinačnim mestima u istoriji čovečanstva. I kada tok stvari osećamo evidentnim, ne objašnjava nam to, naravno, još zašto se takav tok uopšte desio. Iz kojih razloga dolazi do takvog razvitka?

Tako dolazimo do velikog problema da li je promena oblika shvatanja posledica unutrašnjeg razvitka, razvitka u aparatu shvatanja koji se unekoliko vrši sam od sebe, ili neki potstrek spolja, drugo interesovanje, drugi stav prema svetu uslovljava takvu promenu. Problem vodi daleko iznad oblasti opisne istorije umetnosti, i mi ćemo samo da nagovestimo kako zamišljamo njegovo rešenje.

Oba načina posmatranja su dopustiva, tj. svaki sam za sebe jednostrano. Svakako ne treba zamišljati da neki unutrašnji mehanizam automatski odvergla i pod svim okolnostima proizvodi pomenuti red oblika shvatanja. Da bi se to moglo dogoditi, mora život da je doživljen na određen način. Ali ljudska moć pretstavljanja će uvek da pribavi vrednosti svojoj organizaciji i svojim mogućnostima razvitka u istoriji umetnosti. Istina, čovek vidi samo ono što traži, ali on takođe i traži samo ono što može da vidi. Bez sumnje su izvesne forme posmatranja nagoveštene kao mogućnost. Ali da li i kako one dolaze do razvitka, zavisi od spoljnih okolnosti.

U istoriji generacija ne dešavaju se stvari drukčije nego u istoriji pojedinaca. Ako jedan veliki individuum kao što je Ticijan, u svom konačnom stilu, utelovljuje potpuno nove mogućnosti, onda svakako moramo reći da je novo osećanje tražilo ovaj novi stil. Ali ove nove mogućnosti stila pojavile su se za njega ipak samo zato, jer je toliko starih mogućnosti već imao za sobom. Nikakva ma koliko značajna čovečnost ne bi bila dovoljna da mu pomogne da nađe te forme da on pre toga nije prevalio put koji je sadržavao nužne prethodne stanice. Kontinuitet osećanja života bio je ovde potreban isto tako kao i kod generacija koje se u istoriji zbijaju u jedinstvo.

Istorija formi nikad se ne zaustavlja. Ima vremena pojačanog kretanja i vremena laganijeg rada fantazije, ali će i tada jedan ornamenat, stalno ponavljan, postepeno da menja svoju fizionomiju. Ništa ne zadržava trajno svoje dejstvo. Ono što danas izgleda živo, već sutra neće biti sasvim živo. Ovakav razvoj ne treba objašnjavati samo negativno teorijom otupljivanja draži i s tim u vezi nužnošću da se draž pojača, nego i pozitivno time što svaka stvorena forma stvarajući radi dalje, a jedno dejstvo izaziva drugo. To se jasno vidi

u istoriji dekoracije i arhitekture. Ali i u istoriji likovne umetnosti je dejstvo od slike do slike kao faktor stila mnogo važnije nego ono što dolazi neposredno iz posmatranja prirode.

Diletantska je zamisao da je ikada neki umetnik bez pretpostavke mogao da se suoči sa prirodom. Ali ono što je kao pojam pretstavljanja primio od ranijih generacija i kako taj pojam u njemu dalje radi, ima veći značaj nego sve što on dobija od neposrednog posmatranja. (Bar dotle dok je umetnost bila dekorativno-stvaralačka a ne naučno-analizirajuća.) Posmatranje prirode je prazan pojam sve dokle se ne sazna pod kojim formama se posmatra. Sav napredak u »podražavanju prirodi« ukotvljen je u dekorativnom osećanju. Umenje pritom igra samo sekundarnu ulogu. Koliko god ne smemo dopustiti da nam se okrnji pravo donošenja kvalitativnih sudova o epohama prošlosti, toliko je nesumnjivo tačno i to da je umetnost uvek mogla ono što je htela, i da nije ustuknula ni pred kakvom temom zbog toga »što to nije umela«. Izostavljalo se samo ono što se nije osećalo kao slikovito, ono što nije bilo puno draži. Zato istorija slikarstva nije samo uzgredno nego sasvim bitno i istorija dekoracije.

Svako umetničko posmatranje vezano je za izvesne dekorativne šeme ili — da ponovimo izraz — opažljivost za oko kristalizuje se pod izvesnim formama. Ali u svakoj novoj formi kristalizacije obelodaniće se i jedna nova strana sadržaja sveta.

4. Periodičnost razvitka

Pod ovim okolnostima od velikog je značaja što se u svim arhitektonskim stilovima Zapada mogu da primete izvesni postojani razvoji. Postoji jedna Klasika i jedan Barok, ne samo u novije doba i ne samo u antičkoj arhitekturi, nego i na tako potpuno heterogenom tlu kao što je Gotika. Mada je ovde račun sila potpuno različit, cvetna Gotika ipak može u najopštijem uobličavanju da bude označena pojmovima koje smo razvijali u klasičnoj umetnosti Renesansa. Ona ima čisto »linearni« karakter. Njena lepota je lepota površine, i tektonska je utoliko ukoliko i ona pretstavlja nešto zakonski-vezano. Celina se pretvara u sistem samostalnih delova: koliko god se gotski ideal malo poklapao sa idealom Renesansa, ipak su to sami delovi koji imaju jednu u sebi zatvorenu pojavu, i svuda se u granicama ovoga sveta formi smera na apsolutnu jasnost.

Nasuprot ovome pozna Gotika traži slikarske efekte vibrirajuće forme. Ne u modernom smislu, ali upoređena sa strogom linearnošću cvetne Gotike, forma je otuđena od ukočeno-plastičnog tipa i potisnuta prema razigranoj pojavi. Stil razvija dubinske motive, motive presecanja kako u ornamentu tako i u prostoru. On se igra sa prividno-bezakonitim i mestimično smekšava u tekuće. I kako se sada računa sa efektima mase, gde pojedinačna forma više ne govori kao sasvim samostalan glas, to ova umetnost uživa u tajanstvenom i ne-

preglednom, drugim rečima, uživa u delimičnom pomračivanju jasnosti.

Zaista, kako da to drukčije nazovemo nego baroknim kada — uvek pod pretpostavkom sasvim drugog sistema strukture — susrećemo iste promene forme koje poznajemo iz novijeg vremena (uporedi navedene primere u trećoj i petoj glavi), sve do zavojitih tornjeva fronta — Ingolštat, Bogorodičina crkva — koji prelamanje površine u dubinsko iznose čak na nečuveno smeo način?

Polazeći od sasvim opštih prosuđivanja branili su već Jakov Burkhart i Dehio stanovište da treba pretpostaviti periodicitet razvoja forme u istoriji arhitekture; naime, da svaki zapadni stil, kao što ima svoju klasičnu epohu, isto tako ima i svoj Barok, pod pretpostavkom da mu se ostavi vremena da se iživi. Može se Barok definisati i tako i tako — Dehio ima o tome svoje sopstveno mišljenje[21]) — odlučujuće je to da i on veruje u istoriju forme koja se unutrašnje dalje razvija. No razvitak će se izvršiti samo tamo gde su forme dovoljno dugo išle od ruke do ruke, bolje rečeno, gde se fantazija dovoljno aktivno bavila formama da bi izmamila barokne mogućnosti.

Ovim se nipošto ne želi da tvrdi da stil i u ovoj baroknoj fazi nije bio izražajni organ raspoloženja vremena. Novi sardžaji koji treba da se iz iesu, tražiće onda svoj izraz u formama jednog poznog stila. Pozni stil po sebi ostaje sposoban za najraznolikija uobličavanja, njime je pre svega naznačena samo opšta forma živog. Baš fizionomija nordiske pozne Gotike je vrlo jako uslovljena novim elementima sadržaja. Ali ni rimski Barok se ne sme karakterisati samo kao pozni stil, nego se nesumnjivo mora razumeti i kao nosilac novih vrednosti osećanja.[22])

Kako bi bilo moguće da takvi procesi arhitektonske istorije forme nemaju svoju analogiju i u likovnoj umetnosti? Zaista je neosporna činjenica da su se, sa užom ili širom talasnom dužinom, izvesna saglasna razvijanja od linearnog ka slikarskom, od strogog ka slobodnom itd., već u više mahova odigravala na Zapadu. Antička istorija umetnosti operiše istim pojmovima kao i moderna i — pod bitno različitim uslovima — prizor se ponavlja u Srednjem veku. Francuska plastika od 12 do 15 veka pruža izvanredno jasan primer takvog razvitka koji ima svoju paralelu i u slikarstvu. Samo moramo, u odnosu na modernu umetnost da računamo sa načelno različitom polaznom tačkom. Srednjevekovni crtež nije perspektivno-prostorni crtež novog vremena, nego više apstraktno-površinski koji se tek na kraju probija do dubine perspektivno-trodimenzionalnih slika. Naše se kategorije neće moći neposredno preneti na ovaj razvi-

[21]) Dehio i Becold, Crkvena arhitektura Zapada, II, 190.

[22]) Piscu se ukazuje prilika da ovde sam sebe ispravi. U jednom spisu iz mladosti »Renesans i Barok« (1888 i posle) je ovo poslednje stanovište jednostrano sprovedeno i sve protumačeno neposrednim izrazom, dok je trebalo voditi računa o okolnosti da su te forme takođe forme Renesansa koje su se dalje razvijale i da kao takve, i bez spoljnjeg potsticaja, ne bi više mogle da ostanu iste.

tak, ali celokupno kretanje očevidno teče paralelno. A samo do toga je stalo, a ne da bi se krivulje razvitka raznih svetskih perioda morale apsolutno poklapati.

U granicama jednog perioda neće istoričar nikada smeti da računa sa strujanjem koje se ravnomerno kreće. Narodi i generacije se razilaze. Negde je razvitak sporiji a negde brži. Dešava se da se započeti razvitak prekida i tek posle opet prihvata, ili da se pravci račvaju te se pored jednog naprednog odražava i jedan konzervativan čiji stil onda usled kontrasta dobija naročiti karakter izraza. To su stvari koje ovde s pravom smemo da ne uzmemo u obzir.

Ni paralelitet pojedinih umetnosti nije potpun. Da tako složno stupaju kao u novijoj Italiji, dešava se mestimice i na Severu, ali čim se naprimer negde dogodi da se neko naslanja na inostrane uzore forme, muti se čist paralelitet. Onda nešto materijalno tuđe stupa u vidokrug što smesta za sobom povlači naročitu akomodaciju oka. Za ovo istorija nemačke renesansne arhitekture pruža karakterističan primer.

Nešto je drugo što će arhitektura načelno da zadrži elementarne stupnjeve pretstavljanja forme. Kada govorimo o slikarskom Rokoko-u te uživamo u slaganju između arhitekture i slikarstva, ne smemo ipak da zaboravimo da je pored onih unutrašnjih dekoracija, za koje ovo slaganje važi, uvek postojala jedna mnogo uzdržljivija spoljna arhitektura. Rokoko *može* da se izgubi u sasvim slobodnom i neopipljivom, ali ne mora. I on je to uistinu i činio samo u retkim slučajevima. U tome upravo leži naročiti karakter arhitekture nasuprot drugim umetnostima koje su se, proizlazeći iz njenog krila, malo po malo potpuno oslobodile. Arhitektura uvek zadržava svoju sopstvenu meru tektonike, jasnosti i opipljivosti.

5. Problem novog počinjanja

Pojam periodičnosti sadrži činjenicu jednog prestanka i jednog novog započinjanja razvitka. I ovde ćemo morati da tražimo uzrok. Zašto se razvitak ikad vraća natrag?

U celom toku naših izlaganja imali smo u vidu primer obnavljanja stila oko 1800 godine. Sa izvanredno upečatljivom oštrinom suprotstavlja se tamo nov »linearni« način gledanja sveta slikarskom načinu 18 stoleća. Sa opštim tvrđenjem da svaka pojava mora proizvesti svoju suprotnost, ne može se mnogo da učini. Prekid ostaje nešto »neprirodno« i uvek će se dešavati samo u vezi sa korenitim promenama duhovnoga sveta. Kada se gledanje neprimetno i gotovo kao samo od sebe menja od plastičnog ka slikarskom, tako da do izvesnog stepena imamo pravo da govorimo samo o čisto unutrašnjem razvitku, pri preokretu od slikarskog ka plastičnom, potstrek je jasnije zasnovan u spoljašnjim okolnostima. Dokazivanje u našem slučaju nije teško. To je epoha novog procenjivanja bića na svim područjima. Nova linija stupa u službu nove stvarnosti. Ne želi se više opšti efekat nego pojedinačna forma, ne traži se više draž jedne

približne pojave nego lik onakav kakav on jeste. Istina i lepota prirode je u tome što se ona može opipati i meriti. Od samog početka kritika to izjavljuje na najjasniji način. Didro se, kod Buše-a, bori ne samo protiv slikara, nego i protiv čoveka. Čisto ljudsko osećanje traži jednostavno. I kad dolaze zahtevi koji su nam poznati: figure na slici treba da ostanu izolovane i da svoju lepotu posvedoče na taj način što bi se mogle da prenesu na reljef, pod kojim se naravno podrazumeva linearni reljef itd.[23]). U istom smislu se docnije izrazio Fridrih Šlegel kao govornik u ime Nemaca: »Ne zamršene gomile ljudi, nego malo i pojedinačnih figura, ali marljivo izvedenih; ozbiljne i stroge forme u oštrim konturama koje se sigurno ističu; nikakvo slikarstvo iz svetlo-tamnoga i prljavštine u mraku i bačenoj senci, nego čisti odnosi i mase boja kao u jasnim akordima ... ali na licima bezuslovno i svuda ona dobroćudna bezazlenost ... koju sam sklon da smatram prvobitnim karakterom čovekovim; to je stil starog slikarstva, stil koji se meni ... isključivo dopada[24])

To što se ovde izražava u nazarenskoj obojenosti, svakako nije ništa drugo no što se, u carstvu opštije čovečnosti, nalazi u osnovi nove predanosti »čistoti« antičko-klasičnim formama.

Slučaj obnove umetnosti oko 1800 je jedinstven, tako jedinstven kao što su to bile i okolnosti vremena koje su ga pratile. U granicama srazmerno kratkog vremena proživelo je zapadno čovečanstvo onda korenit proces regeneracije. Novo se starome neposredno suprotstavilo, i to na celoj liniji. Ovde je zaista izgledalo kao da se još jednom moglo početi ispočetka.

Kad se bolje pogleda, naravno, pokazuje se ubrzo da se umetnost ni ovde nije vratila na tačku na kojoj je jednom već stajala, nego da bi samo slika kretanja u spirali možda bila bliže činjenicama. Ali ako se zapitamo za početke prethodnog razvitka, tada uzaman tražimo odgovarajuću situaciju u kojoj je volja za linearno i strogo, opšte i odlučno, preprečila put slikarski slobodnoj tradiciji. Nesumnjivo, postoji analogija u 15 veku, i označavajući kvatročentiste kao primitivne želi se reći da je baš tamo početak moderne umetnosti. Ali Mazačo počiva na Trečentu, a slike Jana van Ajka svakako nisu početak jednog pravca, nego cvet pozno-gotskog slikarskog razvitka koji dopire daleko unatrag. Pri svem tom je sasvim u redu ako nam — pod izvesnim stanovištima — ova umetnost izgleda kao prvi stupanj klasične epohe 16 veka. Samo što ovde staro i novo tako zahvataju jedno u drugo da je teško to omeđiti. Tako se i istoričari stalno kolebaju gde da počne poglavlje o novijoj istoriji umetnosti. Sa strogim zahtevima prema »čistoći« podele perioda ne dospeva se daleko. U staroj formi već je sadržana nova, kao što se pored lišća koje vene već razvija mlado.

---

[23]) Didro, Saloni (Buše): nema ni jednog dela u njegovim kompozicijama koji bi vam se svideo *odvojeno od drugih* ... on je bez ukusa: u mnoštvu figura muškaraca i žena koje je slikao, čikam da se nađu četiri sa osobinama podesnim za bareljef, a još manje za skulpturu. (Izabrana dela III).

[24]) F. Šlegel, Opisivanje slika iz Pariza i Holandije u godinama od 1802 do 1804. (Celokupna dela VI², 14).

6. *Nacionalni karakteri*

I pored svih otstupanja i posebnih puteva bio je razvitak stila u novijoj zapadnoj umetnosti jedinstven, baš kao što se i kultura moderne Evrope može shvatiti kao nešto jedinstveno. Ali u granicama toga jedinstva treba računati sa opštom raznolikošću nacionalnih tipova. Mi smo od samog početka ukazivali na to kako šeme gledanja izgledaju nacionalno podeljene. Postoji određen način italijanskog kao i nemačkog načina pretstavljanja koji se postojano održavaju kroz sva stoleća. To, naravno, nisu konstantne veličine u matematičkom smislu, ali postavljanje nacionalnog tipa fantazije je nužna pomoćna konstrukcija za istoričara. Vreme je da se istorisko prikazivanje evropske arhitekture više ne deli samo na Gotiku, Renesans itd., nego da se izrade nacionalne fizionomije koje ni importirani stilovi ne mogu sasvim da zbrišu. Italijanska Gotika je isto tako jedan italijanski stil kao što se nemački Renesans može da razume samo iz celokupnog predanja nordisko-germanskog uobličavanja.

U likovnoj umetnosti obelodanjuje se taj odnos još jasnije. Postoji germanska fantazija koja doduše prelazi opšti razvitak od plastičnog ka slikarskom, ali ipak od samog početka jače reaguje na slikarske draži nego južna fantazija. Ne linija, nego splet linija. Ne utvrđena pojedinačna forma, nego kretanje forme. Veruje se i u stvari koje se ne daju rukama uhvatiti.

Forma koja je skupljena na čistoj površini ne govori dugo ovim ljudima, oni prekopavaju temelje, traže presecanja, iznalaze tok kretanja čija dejstva dolaze iz dubine.

I germanska umetnost je imala svoje tektonsko doba, ali ipak ne u tome smislu da se ikada najstroži red osetio i kao najživlji. Ovde još uvek ima mesta za dosećanje u datom trenutku, za prividnosamovoljno, za pomereno pravilno. Prevazilazeći zakonito, pretstavljanje teži za nevezanim i neograničenim. Žamor šume znači za fantaziju više nego u sebi zatvoren tektonski sklop.

To što je za romansko osećanje tako karakteristično, raščlanjena lepota, providan sistem sa jasno izdvojenim delovima, nije doduše bilo nepoznato nemačkoj umetnosti kao ideal, ali nemačka misao ubrzo traži ono jedno što ispunjava sve, u čemu je sistematika uništena a samostalnost delova u celini iščezla. Tako je sa svakom figurom. Umetnost se doduše poduhvatila da figuru postavi na sopstvene noge, no potajno stalno radi živa draž fantazije da je uplete u opštije veze i njenu sopstvenu vrednost pretopi u novu ukupnu pojavu. I baš u tome leži pretpostavka nordiskog slikarstva predela. Ne vidi se ni drvo, ni brežuljak, ni oblak sami za sebe, nego je sve snimljeno u dahu samo jedne velike prirode.

Ovde se umetnici začudo rano prepuštaju dejstvima koja ne proizlaze iz samih stvari, nego su natpredmetne vrste, onim dejstvima slika u kojima nosilac utiska nije forma stvari i racionalna veza predmeta, nego ono što takoreći nastaje iznad glave pojedinačne

forme kao slučajna konfiguracija. Mi upućujemo na ono što smo napred izložili kao sadržaj pojma umetničke »nejasnosti«.

S tim je nesumnjivo u vezi i to što su se u nordiskoj arhitekturi dozvoljavale tvorevine koje za južnjačku fantaziju nisu imale više ničega što se moglo razumeti, tj. doživeti. Na Jugu je čovek »mera svih stvari«, i svaki nosač, svaka površina, svaki kub je izraz ovog plastično-antropocentiranog shvatanja. Na Severu nema obavezne mere koju je čovek prihvatio. Gotika računa sa snagama koje izmiču svakoj ljudskoj uporedljivosti, i ako se novija arhitektura služi italijanskim aparatom forme, ona ipak svoja dejstva traži u tako tajanstvenom životu forme da svako ubrzo mora da uvidi kako se načelno različiti zahtevi postavljaju uobrazilji koja stvara podražavajući.

7. *Pomeranje težišta u evropskoj umetnosti*

Uvek je pomalo opasno isticati jedno doba nad drugim. Pa ipak nećemo moći da prenebregnemo činjenicu da svaki narod u svojoj istoriji umetnosti ima epoha koje pred drugima izgledaju kao naročito otkrovenje njegovih nacionalnih vrlina. Za Italiju je to 16 vek u kome je stvoreno najviše novog i samo toj zemlji sopstvenog. Za germanski Sever to je doba Baroka. U prvom slučaju imamo plastičnu obdarenost koja na bazi linearizma uobličava svoju klasičnu umetnost, u drugom, imamo slikarsku obdarenost koja se tek u Baroku sasvim osobeno izražava.

Što je Italija mogla jedanput da postane visoka škola Evrope naravno ima još i drugih sem umetničko-istoriskih uzroka, ali je pojmljivo da se pri istovrsnom umetničkom razvitku Zapada težište moralo da pomera prema naročitoj obdarenosti pojedinih naroda. Italija je jednom tretirala opšte ideale na naročito jasan način. Slučajnost, što je Direr, kao i neki drugi umetnici, putovao po Italiji, nije stvorila Romantizam Severa. Putovanja su više posledica privlačne snage koju je ta zemlja pri tadašnjoj orijentaciji evropskog gledanja nužno morala da vrši na druge narode. Ma koliko bili različiti nacionalni karakteri, opšte-ljudsko, koje povezuje ljude, bilo je jače od onoga što ih razdvaja. Vrši se stalno izravnavanje. To izravnavanje biva plodno čak i onda kad se najpre voda malo zamuti i — što je kod svakog podražavanja neizbežno — u početku prenosi i ono što se nije razumelo i ono što je trajno tuđe.

Veza sa Italijom nije u 17 veku prestala, ali ono što kao najosobenije pripada Severu nastalo je bez Italije. Rembrant nije pravio uobičajeno umetničko putovanje preko Alpa, pa čak i da ga je pravio, jedva da bi bio dirnut ondašnjom Italijom. Ona njegovoj pretstavi nije mogla dati ništa što on nije imao u mnogo većoj meri. Ali — može se pitati — zašto onda nije počelo obrnuto kretanje? Zašto u slikarskom periodu Sever nije postao učitelj Juga? Na to bi se moglo odgovoriti da su zapadne škole sve prošle kroz zonu plastičnog.

ali da su za dalji razvitak u slikarsko a priori bile postavljene nacionalne granice.

Kao što sva istorija gledanja (istorija pretstavljanja) mora da vodi iznad čiste umetnosti, tako, razume se samo po sebi, i sve nacionalne razlike »oka« nešto su više nego samo stvar ukusa. Uslovljavajuće i uslovljene, sadrže one osnove celokupne slike sveta jednog naroda. U tome je razlog što učenje o formama gledanja traži ne samo da bude pratilac, bez koga se po nevolji može biti, nego da bude potrebno kao i sam vid.

JEDNA REVIZIJA IZ 1933 KAO POGOVOR

Istorisko posmatranje umetnosti biće uvek sklono da od istorije umetnosti načini istoriju izraza, u tome smislu što u delu pojedinog umetnika traži njegovu ličnost, a u velikoj promeni oblika i pretstavljanja vidi neposrednu reakciju na onaj duhovni pokret koji, mnogostruko ukorenjen, u svojoj celokupnosti sačinjava gledanje na svet, osećanje sveta jednoga doba. Ko bi smeo takvoj interpretaciji da ospori primarno pravo i porekne neophodnu potrebu razrade jednog pregleda koji bi obuhvatio celokupnu kulturu? Ali jednostrano razrađen, takav pregled doveo bi do opasnosti da u njemu zakržlja ono što je specifično u umetnosti ukoliko ona naime radi sa očiglednim pretstavama. Likovna umetnost, kao umetnost oka, ima svoje sopstvene pretpostavke i svoje sopstvene zakone života. Ne dešava se u umetnosti da se jedno promenjeno »raspoloženje« ravnomerno i po sebi razumljivo u njoj reflektuje onako kao što se u izrazima čovekovoga lica reflektuju njegovi duševni pokreti. Izražajni aparat nije isti u raznim epohama. I kad smo umetnost uporedili sa ogledalom koje odražava promenljivu sliku »sveta«, onda takvo poređenje dvostruko zastranjuje. Stvaralački rad u umetnosti ne može se podesno porediti sa ogledanjem u ogledalu. No ako bismo hteli da zadržimo tu sliku, morali bismo biti svesni da je ogledalo po sebi svaki put bilo druge strukture.

To postaje odmah jasno kada se umetnost na njenim primitivnim stepenima uporedi sa nekom više razvijenom umetnošću. U prvom slučaju, mada to savremenici nisu osećali, nalazimo vezanost koja nam se ipak pokazuje kao siromaštvo, i to manje kao siromaštvo sredstava slike, nego kao siromaštvo još nerazvijene pretstave slike. Uzdignemo li se do poznijih, recimo klasičnih epoha, imamo pored većeg bogatstva u sredstvima slike najednom i, kako izgleda, savršenu slobodu obrazovanja pretstava. Ali i ova sloboda je ograničena, i u posle-klasičnim takozvanim slikarskim epohama izbija najednom čitavo mnoštvo novih neslućenih mogućnosti. Ceo izgled slike je tako iz osnove izmenjen, da još jednom moramo zaključiti da je u pitanju promena položaja unutrašnjeg oka, i u celini dakle, iako ne na istoj osnovi, ceo niz promenljivih formi opažanja koje izgleda nisu neposredno zavisne od naročite *volje* izražavanja.

Ali zar ne dolazimo do istih zaključaka i onda kada unutar jednog ograničenog razdoblja posmatramo u preseku? Očigledno je da se na izvesnom istom stupnju i heterogene individualnosti nađu zajedno u onome što je načelno kod forme slike i da materije koje u raspoloženju među sobom nemaju ničega zajedničkog potpadaju pod istu šemu. I ako u tome nema još ništa čudno, ipak nas navodi na pomisao da se takvo srodstvo proteže i na individue *naroda* gde se, pri korenito različitoj nastrojenosti bića, u opštem nalaze savremene zajedničke crte pretstavljanja.

Holandski pejzažisti 17 veka, pa bili oni po temperamentu još toliko različiti, oblikuju svi u istoj opštoj formi slike i ta forma je ista kako na slici naravi tako i na portretu. Ali će se i jedna Holbajnova glava, a da se pritom ne opovrgava nacionalni karakter, principijelno uvek na neki način dodirivati sa crtežom jednog savremenog Italijana, sa Mikelanđelom naprimer, prosto zato što obojica pripadaju 16 veku.

Mi ovde, dakle, nailazimo na najdonji sloj pojmova (otuda ime osnovni pojmovi) na kojima počiva slikovito pretstavljanje u svojoj najopštijoj formi.

Kakvi su to pojmovi? Za razliku od umetnosti 16 i 17 veka pokušao sam da ih obuhvatim u ovih pet parova: linearno (plastično)-slikarsko, površinsko-dubinsko, zatvorena forma-otvorena forma (tektonski-atektonski), mnogostruko jedinstvo-jedinstveno jedinstvo, apsolutna jasnost-relativna jasnost. Može se ovde preći preko toga da li su ovi pojmovi iscrpni i da li svi imaju isti rang. Nije nam važan istoriski pojedinačan slučaj nego teorija. Da ti pojmovi uvek moraju da budu izvedeni iz jednog jedinog principa, smatram neopravdanim zahtevom. Ista forma posmatranja može da ima koren u raznim uzrocima. Ali kada ja govorim o formi *posmatranja*, o formi *gledanja* i o razvitku *gledanja*, onda je to zacelo slab izraz, ali se mogu pozvati na analogiju da se takođe govori o »oku« umetnikovom i o »gledanju« umetnikovom tamo gde se baš misli na način kako se njemu u pretstavi stvari uobličavaju. Da li su ljudi uvek jednako videli (kao što se tvrdilo), ne znam i smatram da je to neverovatno. Sigurno je da se u umetnosti može da primeti sledovanje stupnjeva raznih načina pretstavljanja, pri čemu se mora misliti ne samo na likovne nego i na tektonske umetnosti. No pritom se izrično ističe da arhitektonski stilovi po njihovoj morfološkoj strani (Gotika naprimer kao stil vertikalizma, šiljati luk, rebrasti svod itd.) ovde naravno nisu u pitanju, kao ni sve ostalo materijalno u koje spadaju i promenljivi ideali lepote u slikarstvu i plastici.

Poređenja radi označio sam oblike pretstavljanja kao sud u kome se skuplja neki sadržaj ili kao končanicu u koju umetnici utkivaju svoje šarene slike. Takva poređenja su zgodna da se njima označi ono što je samo šematsko kod tih pojmova formi i da se oni ne bi poklapali sa običnim pojmom »stila« koji sadrži bogatiji izraz. Pa ipak bih ja njih sada izbegao, zato što suviše mehaniziraju pojam forme i mogu da navedu na pogrešno mišljenje da se forma i sadržaj nalaze jedno pored drugog kao dva jasno odvojena elementa. Ali svaka forma posmatranja ima već posmatrano kao pretpostavku, i pitanje je ukoliko uslovljava jedno drugo.

Postoji jedna starodrevna umetnost u kojoj je forma pretstavljanja kao takva lako zapažljiva svakom posmatraču (»krutost« primitivne umetnosti). Ali upravo na višim stupnjevima izgleda da se umetnost snašla u odnosu na zahteve sadržaja, tako da samo istoričar vidi »optičke« granice u koje je svako doba sputano. Ali unutar takvih granica ipak već postoji tendencija (samo tendencija) za određen način uobličavanja, tendencija za određenu lepotu i interpreta-

ciju prirode. Da ponovimo nekoliko misli: »U svakom novom stilu posmatranja kristalizuje se jedan nov sadržaj sveta.« — »Ne vidi se samo drukčije nego se vidi drugo.« Ali zašto onda ne napisati sve na konto »izraz«? Zašto komplikovati posmatranje time što želimo da umetnost oka dobije sopstveni život i sopstvene životne zakone? Ako plastično-arhitektonsko doba ima drugi duhovni habitus nego slikarsko, zašto da se onda još govori o »imanentnom« razvitku u likovnoj umetnosti?

To se dešava zato da bi se udovoljilo njenom specifičnom karakteru kao umetnosti prikazivanja slikom. Ako ona ide zajedno sa opštom duhovnom istorijom, ne počiva to na odnosu uzroka i posledice, ili bar počiva samo delimično: bitno ostaje osobeni razvitak iz zajedničkog korena.

Moraćemo napraviti razliku između razvitaka u označenom pravcu i razvitaka koji treba da važe kao promene koje vode u potpuno novu vrstu. U prve spada, naprimer, uzdizanje ka »klasičnoj« formi u italijanskom Renesansu dok se ne postigne maksimum stvarne jasnosti i vidljivosti, dok se u delovima sve određeno ne izdvoji a celina se ne sklopi u tvorevinu sa karakterom organski-nužnog itd. Ovde ćemo internost razvitka bez daljeg priznati. Bilo bi besmisleno da svakom stupnju razvitka mora da odgovara određena nijansa klasičnog *čoveka* koji je pratio umetnost. Drukčije stoji sa promenama forme kako se one, naprimer, pokazuju u razlici 16 i 17 veka. Gore navedenih pet pojmovnih parova obuhvataju tako snažne čulno-duhovne suprotnosti, da izgleda nemoguće da se shvate drukčije nego kao izražajne forme. Pa ipak svako bliže posmatranje pokazuje da su one šeme koje su se shodno raspoloženju mogle da upotrebe na najrazličitiji način i koje su, iako imaju izvesnu usmerenost, ipak malo povezane sa onim što se u istoriji umetnosti prosto označava kao izraz.

Nekoliko primera. Među karakteristične oznake slike 17 veka spada »otvorena« forma. Ona se naročito ne može da odvoji od bića nove slike predela. Ali jedan Rojsdal se u svojim kompozicijama svakako ponajmanje brinuo o tom pojmu koji je za njega bio nešto što se samo po sebi razume. Time, naravno, nije rečeno da motiv otvorene forme uopšte mora da bude bezizrazan, štaviše moglo bi se upravo tvrditi da je novo osećanje prostora, osećanje za beskrajno, izazvalo ovu formu slike. Ali ovome protivureči to što slikari enterijera toga vremena, kada daju suprotno, tojest raspoloženje domaće-zatvorenog, stoje na istoj bazi »otvorene« forme. Presudno kod Rojsdala mora dakle da leži u naročitom tretmanu, a ne u opštem, i mi se osećamo pozvani na krajnju opreznost kad želimo da sadržaj izraza onoga opšteg iskažemo rečima.

Drugi slučaj. Kada Frans Hals ili Velaskez u portretu, fiksirajući crtež Holbajnov, zamenjuju lebdećim, vibrirajućim, očekivali bismo da je novo ljudsko shvatanje koje je bitno videlo u kretanju a ne više samo u trajnom liku, prouzrokovalo novi stil. Ali se i ovde moramo osloboditi isuviše specijalnog objašnjavanja: desila su se

velika opšta preinačenja, i krčag na stolu, mrtva priroda uopšte, gde o kretanju u pravom smislu ne može biti ni govora, slikaju se istim sredstvima.

Na isti način možemo da osetimo kako je »tektonski« stil 16 veka, u skladu sa nekim svečanim raspoloženjem, pa bilo da se radi o nekoj istoriji ili o crkvenoj reprezentativnoj slici. Ali kad, recimo, Matsis radi portret u shodnu sliku naravi kao što je »Menjač i njegova žena«, postupa on po istim maksimama simetrije i stabilne ravnoteže iako pritom nije smerao na utisak svečanog.

To što želimo da pokažemo, tj izražajno u našim šematskim pojmovima, mora se odrediti na *sasvim* opšti način. Ovi pojmovi nesumnjivo imaju duhovno lice, i kada s jedne strane mogu (za pojedinačne umetnike) da važe kao relativno bezizražajni, ipak su za celokupnu fizionomiju jednoga doba nesumnjivo izražajni, i — uslovljavajući ili uslovljeni — upleteni su u vanlikovnu duhovnu istoriju. Ali bi nam bio potreban specijalan psihološki rečnik da ih karakterišemo. Najzad, reč je o proizvodima umetničkog rada koje samo »oko« može potpuno da razume. Koje bi reči mogle da budu dovoljne da doživljaj jednog slikarski gledanog sveta (u suprotnosti prema plastično gledanom) analiziraju ma i približno!

Razmotrimo li drugo pitanje, kako treba da se zamisli razvitak ovih formi gledanja, jasno je od samog početka da je napredak u pojmovnim parovima koje smo naveli racionalan. Njihov red se ne bi mogao obrnuti. Jedna prikrivena zakonitost dolazi tek posle evidentne zakonitosti; parcijalno-nejasno može kao princip slike da bude prihvaćeno tek na osnovu prethodne apsolutne jasnosti; plastično pojedinačno pojimanje telesnoga sveta mora biti starije od shvatanja slikarske ukupne slike, slikarskog privida, slikarskog kretanja svetlosti itd.

No dalje je očigledno da razvitak ne može da znači mehaničko odmotavanje, nešto što se samo od sebe i pod svim okolnostima vrši. Svuda će se on izvršiti drukčije i ne uvek potpuno ni nužno, — »duh mora da se oseti«. To je nesumnjivo maglovit izraz, ali time što proces shvatamo kao čulno-duhovni, već je uspostavljena veza sa celim čovekom. Ostaje tako: da se tu radi o stvarima koje su sasvim bitno povezane sa umetničkom praksom (dejstvo slike na sliku). Iako se kod velikih umetnika, kao što je Ticijan, stilski razvitak prikazuje kao organski rast, ipak iza svih tih razvitaka stoji *čovek* Ticijan, i novi slikarski stil njegove starosti doduše se ne može zamisliti a da se ranije nije prešlo toliko i toliko prethodnih stanica, no to, naravno, nije bio izolovan razvitak oka. Tako je i kod arhitektonskih razvitaka stila. Barok u svojim poznim fazama proizvodi sve neobičnije kombinacije prostora i mada su one vezane za određenu unutrašnju istoriju forme i ne bi se bez izvesnih prethodnih stupnjeva mogle realizovati, neće se ipak ni ovde govoriti o izolovanom samostalnom zbivanju i razvitku. Na novim mogućnostima forme koje su na pomolu razbuktao se novi stvaralački duh.

No razvića koja ovde imamo u vidu dolaze u svom tipičnom značenju tek onda u pravu svetlost kad vidimo kako se pri promenljivim

okolnostima u velikom i malom paralelno ponavljaju. Kod pozne Gotike i u Baroku susrećemo slične tokove razvitka stila mada je morfološki sistem sasvim različit. Više puta se reklo da svaki stil u dati čas ima *svoj* Barok. Uslov je da se slikarska fantazija dovoljno dugo mogla da bavi nepromenljivim svetom formi.

Takvim razvijanjima pripada ponekad samostalnost koja pojedinu umetnost izdvaja od njoj srodnih umetnosti. Kod slikarski snažnih naroda umetnosti će uvek imati tendenciju da se brzo opet ujednače, ali usled njihove specifične prirode razlika je i onako trajno uslovljena. Arhitekturi su uskraćene mogućnosti slikarstva, i već spoljašnji razvitak pojma »slika« nailazi tamo samo još na daleku analogiju.

Ali i inače ne smemo ono što se od vrhunskih radova može da razradi i sačuva kao forma posmatranja jednog vremena da shvatimo kao opšte obavezno. Nema naočara koje bi odgovarale svima. I usled toga što se starije forme posmatranja održavaju manje ili više čiste, ili se ponovo uvode u određenom stvarnom interesu, moramo posle uvek da računamo sa većim brojem uporednih mogućnosti.

Malo pre smo razvitak posmatranja obeležili kao psihološki očigledan, to jest kao racionalan. Ali kako se onda takav osoben život umetnosti mogao da nađe zajedno sa tokom opšte duhovne istorije? O umetnosti u punom smislu reči zapravo i nije bilo govora u našim razmišljanjima. Odlučujući deo, svet materijalnog, nije došao u obzir, a tu spada ne samo pitanje u kakvim (morfološkim) formama jedno doba gradi, nego takođe i kako čovek sebe oseća i kako se postavlja prema stvarima sveta shodno razumu i osećanjima. Problem se dakle reducira na to da li se naša istorija gledanja zaista može nazvati posebnom istorijom. Ona je to očigledno samo na uslovljen način. Unutrašnji procesi shodno svojoj čulno-duhovnoj prirodi redovno se uklapaju u obuhvatniji opšti razvitak svoga doba. To nisu samovoljni odvojeni procesi. Oni su se, vezani za materijalno, uvek regulisali prema zahtevima vremena i rase. Grčka Antika je takođe doživela svoj slikarski period, ali se pritom ipak do izvesnog stepena trajno pridržavala plastično-izolovanog stava. Italijanski Barok treba nesumnjivo smatrati slikarskim stilom, ali pojam slikarski ovde nikad nije dobio ono izobraženje kao na Severu. Što se tiče razvitka slikovite pretstave uopšte, njena »racionalnost« nije drukčija od one koja je u osnovi razvitka duhovnog i osećajnog života evropskih naroda uopšte.

Uprkos sve banalnosti usuđujem se da ponovim rečenicu iz svojih »Osnovnih pojmova«: »Svakako se uvek tako videlo kako se *htelo* da vidi.« Slikarski stil, da ostanemo kod toga primera, uvek je dolazio tek onda kad je kucnuo njegov čas, to jest kada je bio shvaćen. Ali ne bi trebalo tražiti suviše od paraleliteta istorije oka sa opštom duhovnom istorijom i upoređivati ono što se ne može uporediti jedno s drugim. Umetnost zadržava svoju specifičnost. Ali baš u tome, što su na tlu čistog posmatranja proizvođene sve nove i nove forme shvatanja, bila je umetnost u najvišem smislu stvaralačka. Kulturna

istorija, u kojoj se računa sa povremenom vodećom ulogom likovne umetnosti, treba tek da se napiše.

U hartijama iz zaostavštine Jakova Burkharta slučajno sam našao na ovakvu belešku u njegovoj svesci za predavanja: »U svemu je dakle veza umetnosti sa opštom kulturom vrlo labava i lako shvatljiva, umetnost ima svoj sopstveni život i svoju sopstvenu istoriju.« Ne znam koji je naročiti smisao Burkhart hteo da da ovoj rečenici, ali je čudno da se baš kod njega nađe takva izjava, kod njega koji je više nego iko drugi bio sposoban i voljan da umetnost razume kao deo celokupne istorije.

SPISAK SLIKA

I SLIKARSTVO

Oznake mesta bez naročite napomene (Berlin, Minhen itd.) znače velike javne zbirke.

2 PLASTIKA

3 ARHITEKTURA

SADRŽAJ

Hajnrih Velflin

Osnovni pojmovi iz istorije umetnosti

Zaštitni ovoj: Branko Subotić / Korektor: Gordana Knežević / Tehnički urednik: Milica Ristić / Za izdavača: Slobodan Stojnić / Štampa: Štamparsko preduzeće »Veselin Masleša«, Sarajevo / Za štampariju: Pero Grinfelder.